

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MYTHE DE LA DISPARITION DE L'OBJET
LA RÉÉVALUATION DE LA NOTION D'OBJET
DANS L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

THÈSE
PRÉSENTÉE COMME EXIGENCE PARTIELLE
AU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
DOMINIQUE SIROIS-ROULEAU

MAI 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier Jean-Philippe Uzel sans qui cette thèse ne serait pas ce qu'elle est. «Être maléfique» et bienveillant, monsieur Uzel a dirigé ces recherches avec rigueur et humour me révélant à moi-même une détermination qui m'était jusqu'ici inconnue. De mon armoire à balais – au sens propre – à la lumière du jour, monsieur Uzel a su alterner encouragements et coups de pression afin de m'amener au terme de ce long processus. Je retiens de monsieur Uzel une exigence dans le travail qui, je l'espère, saura m'inspirer encore longtemps.

Je souhaite aussi remercier Thérèse St-Gelais d'avoir cordialement accepté d'être mon «adulte ressource» durant mes années doctorales. Ses encouragements et ses conseils éclairés m'ont accompagnés tout au long de mes recherches jusqu'à mes premières charges de cours au département d'histoire de l'art.

Merci au FQRSC qui m'a permis de mener à bien cette thèse par son financement.

Je tiens à souligner la participation parallèle et continue de Raphaël Desrues qui a toujours été présent, même lorsqu'il ne pouvait pas «comprendre». Je veux le remercier pour son support moral, grammatical, alimentaire et ménager. La patience de monsieur Desrues lui vaudra certainement une des meilleures places au paradis.

Je souhaite remercier mes amis qui ne m'ont pas laissé disparaître sous les livres, la théorie et les notes, ont cru en moi et m'ont incité à m'investir dans différents projets hors de cette thèse. Un grand merci à Sabrina Gravel et Mélanie Rainville d'avoir pris le temps de corriger ma thèse et d'épurer mes abus de style. Merci aussi à Sophie Benmouyal pour la mise en forme finale du document malgré les nouvelles exigences de sa vie de mère.

Je remercie aussi ma famille et sa confiance indéfectible. Son sens de la dédramatisation a su mettre en perspective cette thèse dans les moments plus difficiles.

Je soulève aussi le rôle important de mes différents clubs *indies* de course, de snowboard et de pilates qui m'ont rappelé que le dépassement de soi peut aussi prendre la forme d'un loisir.

Enfin, je remercie mes collègues, ainsi que les artistes et les étudiants avec qui j'ai travaillé. Ces derniers m'ont obligé à me sortir la tête de cette thèse et m'ont ainsi très sûrement épargné de la folie monomaniaque. Nous leur en sommes tous infiniment reconnaissants.

À Viviane

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	II
DÉDICACE	IV
RÉSUMÉ	VIII
LISTE DE FIGURES	IX
INTRODUCTION.....	11
La faute au chef-d'œuvre.....	12
La persistance des objets : une hypothèse en deux temps.....	16
Méthodologie.....	19
Plan de thèse	23
DISPARITION DE L'OBJET	30
1.1 Rupture duchampienne et problèmes de définition	32
1.1.1 Définir l'art	33
1.1.2 Usages d'une définition : crise, transgression et impossibilité	35
1.1.3 De dé-spécification à dématérialisation	41
1.2 Pratiques conceptuelles et matières marginales	46
1.2.1 Représenter l'art	47
1.2.2 Dématérialiser la représentation.....	50
1.2.3 De fuite immatérielle aux <i>immatériaux</i>	56
1.3 Approches relationnelles et corps incontrôlables	62
1.3.1 Évaluer l'art.....	63
1.3.2 Apprécier la relation	70
1.3.3 De transaction à disparition.....	75
1.4 Images et dérives	82
1.4.1 Exposer l'absence	82

1.4.2	Copier, produire et reproduire	89
1.4.3	De l'usage à l'activité	97
RÉACTUALISATION DES ŒUVRES		105
2.1	Immanence allographique.....	106
2.1.1	État intermédiaire	107
2.1.2	Fonction allographique	116
2.2	Conditions d'une émancipation	122
2.2.1	Performativité des documents	123
2.2.1.1	Document.....	124
2.2.1.2	Médiation	129
2.2.1.3	Artisticité	134
2.2.2	Reproduire l'authenticité	139
2.2.2.1	Reproductibilité	139
2.2.2.2	Authenticité	149
2.2.3	Intuition allographique.....	153
2.2.3.1	Artistes.....	154
2.2.3.2	Institutions	159
2.2.3.3	Notation	164
2.3	Émancipation allographique	172
2.3.1	De la dématérialisation.....	173
2.3.2	Vers la transcendance	184
PÉRSISTANCE DE L'OBJET		200
3.1	Dé-spécification et pluralité opérable	202
3.1.1	<i>Home Stories</i>	203
3.1.2	Œuvre plurielle.....	209
3.1.3	Usages d'un objet	218
3.2	Immatérialité et partialité d'immanence	232
3.2.1	<i>Motet pour quarante voix</i>	233
3.2.2	Immanence partielle.....	238
3.2.3	Contextualiser la représentation.....	245
3.3	Processus et pluralité d'immanence	253
3.3.1	<i>Green River Project</i>	254

3.3.2	Immanence plurielle	262
3.3.3	Mettre en relation	268
3.4	Dispositif et manifestation indirecte	279
3.4.1	Objet photographique	279
3.4.2	Usage documentaire	284
CONCLUSION		293
	Problématiques de l'objet	294
	Émancipation allographique	297
	Transcendance et persistance	301
	Retour à l'objet	305
BIBLIOGRAPHIE		308

RÉSUMÉ

Cette thèse en histoire de l'art s'intéresse à la notion d'objet dans les arts visuels et, plus précisément, au mythe de sa disparition dans l'esthétique contemporaine. Elle examine les jeux de discours de la philosophie, de l'histoire et de la critique d'art autour de l'objet et de sa disparition de manière à en dégager les principaux enjeux théoriques. Bien qu'elles soient concernées par des pratiques artistiques différentes, soit le ready-made, l'art conceptuel et les pratiques relationnelles, ces approches disciplinaires partagent une même perspective sur l'avenir de l'objet dans les arts visuels : il serait destiné à disparaître. Pourtant, encore aujourd'hui, le milieu de l'art regorge d'objets. L'hypothèse est alors que les pratiques artistiques telles le ready-made, l'art conceptuel et les pratiques relationnelles n'ont pas signé la fin de l'objet, mais elles ont certainement troublé sa définition traditionnelle dans les théories de l'art. Cette thèse suggère donc de réévaluer la notion d'objet dans l'esthétique contemporaine en regard de ces bouleversements historiques et hors des présupposés de la dématérialisation de l'art.

À partir des outils théoriques de l'esthétique analytique et notamment des recherches de Nelson Goodman et de Gérard Genette, cette thèse cherche à formuler une définition de l'œuvre et de son objet. L'objectif de la thèse est de préciser une approche de l'objet d'art qui tienne non seulement compte des ruptures du passé, mais aussi des innovations contemporaines. Ainsi, suite à l'exposé des enjeux théoriques de la dématérialisation, la démonstration des conditions de la persistance des objets sera organisée autour d'un corpus d'œuvres contemporaines. Il s'agit en fait d'examiner la réactualisation et l'interdisciplinarité des œuvres hors des réflexes théoriques de la disparition de l'objet afin d'expliquer les modalités d'existence de l'objet d'art contemporain.

En plus des discours de la dématérialisation et de leur réévaluation, la question de la trace ou du document photographique sera aussi abordée. Tel le fil conducteur de la thèse, la trace photographique se trouve au cœur de tous les débats sur l'objet d'art. Invoquée comme une preuve indéniable de la dissolution de l'objet chez les tenants de la dématérialisation, le document photographique conduit ici l'hypothèse d'une transformation des modalités d'existence de l'objet d'art. Il est étudié dans cette thèse en regard de son rôle dans la transformation de la notion d'objet d'art, mais aussi de son activité autonome en tant qu'objet indépendant de l'œuvre qu'il documente.

Mots clés : objet d'art – disparition – dématérialisation – esthétique analytique – N. Goodman – G. Genette – philosophie de l'art – histoire de l'art – critique d'art – ready-made – art conceptuel – pratiques relationnelles – art contemporain – document – photographie – M. Müller – J. Cardiff – O. Eliasson

LISTE DE FIGURES

Chapitre 1

Figure 1, p. 44.

Marcel Duchamp, *Fontaine*, porcelaine, 1917, 61 x 36 x 48 cm.

Figure 2, p. 44.

Andy Warhol, *Boîtes de savon Brillo*, boîtes de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique boîte, 1964, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm chacune.

Figure 3, p. 68.

Yves Klein, *Exposition du vide* (photographie), Galerie Iris Clert, Paris, avril 1958.

Figure 4, p. 83.

Alfred Stieglitz, *Fountain by R. Mutt*, publié in *The Blind Man*, n° 2, New York, mai 1917, p. 4.

Chapitre 2

Figure 5, p. 108.

Joseph Kosuth, *Une et trois chaises*, bois, épreuve gélatino-argentique, 1965, 118 x 271 x 44 cm, (Chaise : 83,5 x 40 x 41 cm, photo de la chaise : 102 x 55 cm, photo du texte : 48,3 x 86 cm).

Figure 6, p. 131.

Vito Acconci, *Photo-Piece: Blinks* (23 novembre 1969, après-midi, Greenwich Street, NYC.), Kodak Instamatic 124, film n/b, 1969.

Figure 7, p. 143.

Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, carton, bois, papier, plastique, 40 x 37,5 x 8,2 cm, 1936-1941.

Figure 8, p. 169.

Jana Sterbak, *Je veux que tu éprouves ce que je ressens ... (La robe)*, fil de nichrome sous tension et non isolé monté sur grillage métallique, câble électrique et électricité, avec texte projeté d'une diapositive, 1984-85, dimension variable.

Chapitre 3

Figure 9, p. 202.

Matthias Müller, *Home Stories*, film 16mm, son et couleur, 1990, 6 minutes.

Figure 10, p. 222.

Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, installation vidéo, dimension variable, 1993, 24 heures.

Figure 11, p. 224.

Pierre Huyghe, *Remake*, projection vidéo, Master Beta digital, 1995, 100 minutes.

Figure 12, p. 232.

Janet Cardiff, *Motet pour quarante voix*, installation sonore à 40 pistes. 2001, dimension variable.

Figure 13, p. 236.

Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, peinture sur bois, 1434, 80 x 60 cm.

Figure 14, p. 239.

Érik Samakh, *Entre chiens et Loups* (vues du montage de l'exposition), installation sonore dans les arbres composée de modules acoustiques autonomes déclenchés par la tombée du jour, 1995, dimension variable.

Figure 15, p. 253 et 285.

Olafur Eliasson, *Green River Project*, teinture verte, 1998-2001, dimension variable.

Figure 16, p. 256.

Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Rozel Point, Great Salt Lake, Utah), boue, cristaux de sel, roches et eau, 1970, 4,6 x 460,0 m.

INTRODUCTION

*Un chef-d'œuvre ne peut pas être invisible.*¹

Depuis Platon jusqu'à la modernité en passant par le système des beaux-arts, l'objet d'art handicape lourdement la définition idéale de l'art. Si bien, que l'on annonce depuis près d'un siècle sa disparition. En effet, en alignant l'examen des œuvres à l'idée de l'art, le discours a graduellement soustrait l'objet de la définition de l'œuvre au point de faire de son absence un enjeu théorique. Autrement dit, le mythe de la disparition de l'objet n'incarne pas une réalité objective. Son existence tient plutôt d'un effet de discours qui s'est sédimenté au fil du temps en une illusion structurante de l'analyse des arts visuels. Comprise telle une dissolution progressive de l'objet dans la pratique artistique, la notion de dématérialisation de l'art prend plusieurs formes. Suite aux dissensions duchampiennes l'œuvre s'est émancipée d'une identification générique et esthétique au point où il est dorénavant une croyance courante, et tout à fait légitimée, qu'il est possible de faire de « n'importe quoi »² un médium artistique. Cette indépendance de l'œuvre, face aux frontières de l'examen artistique, et de l'objet, face à une éventuelle instrumentalisation esthétique, introduit alors une seconde approche de dématérialisation de l'art. En effet, le décroisement esthétique post-ready-made a vulnérabilisé l'objet artistique devant le discours théorique de l'art. Art conceptuel, *Land Art* ou *Body Art*, nombreux sont les mouvements qui ont semblé abandonner l'objet d'art. L'œuvre se pense comme un projet et, par le fait même, son objet devient fragile, éphémère et périssable. Précédemment désolidarisé par le ready-made des critères définitionnels du champ artistique, l'objet des approches conceptuelles se détourne des musées, de l'histoire et de la prescription de pérennité. Les discours théoriques autour de la manifestation passagère de l'œuvre et de son objet insèrent à leur tour une autre approche de la dématérialisation cette fois plus près des préoccupations des pratiques relationnelles.

¹ BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 11.

² De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 141.

La faute au chef-d'œuvre

Mais l'histoire de la dématérialisation de l'objet ne se résume certainement pas à l'histoire de l'art contemporain. Si depuis l'Antiquité les œuvres mesurent leur existence concrète à celle idéale et inaccessible de l'art, c'est certainement avec le romantisme philosophique du début du XIX^e siècle que la théorie du « chef-d'œuvre » en tant qu'œuvre absolue a participé à la division de la notion d'art entre sa réalité physique, l'œuvre, et ses ambitions idéales, l'expression de l'art. C'est à partir de ce moment, comme l'a bien mis en évidence l'historien d'art Hans Belting dans *Le chef-d'œuvre invisible* que l'œuvre absolue a servi de guide à la production artistique alors même qu'elle lui proposait une voie sans issue. L'œuvre d'art absolue n'est pas excellente, elle est tout simplement impossible. Belting explique :

Cette aspiration irréaliste de l'art est souvent confondue avec la compulsion à produire quelque chose de véritablement nouveau et original. Or le nouveau n'était lui-même que le masque d'un idéal qui cherchait encore sa place dans le monde de l'art.³

Ainsi, avec la modernité, le concept inatteignable de l'œuvre absolue s'est graduellement étendu à la notion d'œuvre d'art laquelle suggérait de représenter un idéal de l'art pourtant privé d'une définition stable. L'œuvre pouvait palier à l'absence d'une définition, voire incarner une théorie générale de l'art. L'auteur explique que nous devons à la modernité cette soumission de l'œuvre à l'idée de l'art qui radicalise non seulement la séparation platonicienne de la forme et de la matière, mais met aussi l'œuvre et l'art en crise permanente. De là, l'émergence de certaines pratiques artistiques en rupture avec ces contraintes de l'œuvre comme objet de validation d'une définition de l'art. Belting pointe à ce titre le ready-made et l'art conceptuel. Nous ajoutons dans cette thèse les pratiques relationnelles qui, sans être explicitement nommées par l'auteur, se voient évoquées par sa présentation des arts de la nouvelle société médiatique. Dans tous ces cas, l'œuvre est en tension avec l'exigence d'absolu que nous reformulons comme une critique de la notion de chef-d'œuvre. Le ready-made de Marcel Duchamp constitue le paradigme de cette réflexion sur la notion d'œuvre d'art. Toutefois, l'objet insignifiant et a-esthétique conforte la hiérarchie platonicienne entre l'art et l'œuvre. En fait, comme le résume et le déplore Jean-Philippe

³ *Ibid.*, p. 12.

Uzel dans le texte « L'art contemporain, sans objet ni mémoire...⁴ », le ready-made est trop souvent analysé comme un simple signe du fonctionnement du système artistique, et rarement perçu comme un objet à part entière fonctionnant selon les modalités d'existence particulières. Après la rupture duchampienne c'est tout l'art qui semble réductible à sa seule énonciation. Selon Uzel, cette ambiguïté entre les conditions artistiques et esthétiques de l'art ouverte par le ready-made favorise un certain abandon théorique de l'objet d'art. En fait, ce dernier ne serait plus qu'un signe vide au sein des jeux de langages du monde de l'art. Alors que se désintègre, selon les théoriciens rapportés par Uzel, la portée esthétique de l'art, d'autres auteurs, dont Walter Benjamin, questionnent le statut fétichiste et archaïque de l'œuvre. Perçue comme une contradiction avec la modernité, l'objet artistique ne conserverait son statut de représentant de l'Art que dans le contexte spécifique de sa représentation institutionnelle. Devant l'idée absolue de l'art, Belting rappelle néanmoins que l'œuvre sera toujours incomplète ou limitée par son objet et, donc, insuffisante à sa tâche de représentation. De telle manière que l'aura, pour reprendre le terme consacré de Benjamin, y perd en quelque sorte sa légitimité devant l'œuvre individuelle. « Ce qui [revient] à dire que les œuvres sont des objets, mais qu'elles sont en même temps plus que des objets.⁵ » En fait, dans cette contradiction entre l'œuvre et l'idée de l'art qui occulte son caractère matériel, l'objet apparaît de moins en moins pertinent à l'œuvre. À ce sujet, Uzel interroge avec ironie : « Mais d'ailleurs s'agit-il vraiment d'objet ?⁶ » Du ready-made aux approches conceptuelles jusqu'à l'esthétique relationnelle l'art semble en effet servir cet idéal de l'œuvre absolue soit en se désincarnant de son objet soit en présentant « des objets inséparables de leur absence en tant qu'objets⁷ ». La dualité entre l'œuvre et l'idée de l'art cède la place à une conception de l'immatérialité comme ultime incarnation de l'œuvre idéale. Le paradoxe de l'art absolu et de ses objets imparfaits promet ainsi de se résoudre dans les pratiques artistiques emblématiques et non-matérialistes du XX^e siècle. En somme, la disparition théorique de l'objet autorise non seulement la réconciliation de l'œuvre avec l'idée de l'art, mais favorise aussi l'expression d'un art qui serait parfait. D'abord entendu comme un handicap à l'achèvement de l'idée de l'art, l'objet est ensuite jugé superflu à la compréhension de l'œuvre alors réduite à son concept et à son contexte d'énonciation. À vrai dire, l'analyse de l'art encourage cette

⁴ UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », in *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Éditions Maison des sciences de l'homme/Presses de l'université Laval, 2007, p. 183-196.

⁵ BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, op. cit., p. 24.

⁶ UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », in *Objets et mémoires*, op. cit., p. 183.

⁷ *Ibid.*, p. 186.

dissolution de l'objet et tend à opposer la matérialité de l'objet à l'immatérialité du geste et de l'idée de l'art. Le pendant matériel de l'œuvre se voit en réalité ignoré des théories et des analyses de l'art. Uzel observe à ce propos :

Pour justifier ce refus de prendre en compte cette double dimension de l'œuvre, l'art contemporain est défini comme un art subversif qui rompt radicalement avec l'art du passé. La subversion (ou la transgression) n'étant pas vue ici comme une simple caractéristique, mais bien comme la raison d'être de l'art contemporain.⁸

En fait, la complexité nouvelle des objets d'art semble, à l'inverse des attentes théoriques d'une dématérialisation de l'art, réhabiliter la réalité duelle des œuvres. Comme le précise notamment Uzel :

Pour reconnaître [la dialectique propre à l'objet], il faut accepter de regarder l'objet d'art, aussi banal qu'il paraisse, dans sa singularité et se donner le temps et la peine d'entrer dans sa "complexité visuelle et processuelle".⁹

Dans son étude de l'œuvre d'art Belting soulève que la perfection, comme idéal abstrait de l'œuvre, réside dans les règles en elles-mêmes et non dans leur respect. «Là où des règles existent, elles sont toujours susceptibles d'être enfreintes.¹⁰» Ainsi, pour comprendre la problématique de la matérialité de l'œuvre d'art, il convient de dissocier l'œuvre de son culte. Toutefois, tel que le remarque aussi Belting, la méthodologie d'une telle démarche reste encore à établir. Qu'elle soit comprise comme l'incarnation d'un idéalisme ou un rempart matériel à l'expression libre et originale de l'art, l'œuvre exige d'être enfin évaluée selon ses propres critères qui n'ont, selon l'auteur, rien d'universels ou d'intemporels. En fait, l'intérêt de Belting pour l'œuvre d'art est déterminé par ses conditions de représentation. L'auteur s'intéresse à l'œuvre d'art en regard des artistes, des critiques et des institutions qui la définissent d'où sa conclusion que la réalité de l'œuvre d'art se transforme au gré des époques. Cependant, d'une époque à une autre persiste une production artistique qui, libérée ou non des contraintes de l'idéal de l'art, n'en revêt pas moins l'identité d'œuvre. La crise de l'œuvre entre l'idée de l'art et sa matière étudiée par Belting ne contrarie pas la production artistique – on fait toujours de l'art –, mais elle détermine certainement un discours spécifique sur ses produits.

⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁰ BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, op. cit., p. 27-28.

En effet, si les ruptures avec les critères esthétiques et substantiels de l'art ont bouleversé les objectifs et les modes de présentation des œuvres, cette nouvelle valorisation de l'expérience subjective de l'art détermine un rapport aux œuvres plus dynamique et certainement moins descriptif. Encouragée par une certaine intimité avec son spectateur, l'œuvre construit avec lui une relation qui tente de dépasser les limites de l'objet. Autrement dit, cette approche de la dématérialisation de l'art consiste en un dépassement de la forme matérielle par les propositions artistiques. En définitive, il apparaît que les différents discours de la dématérialisation de l'art affectent essentiellement la place de l'objet dans l'œuvre, en ce sens où l'incarnation de l'œuvre visuelle dans un objet semble de moins en moins pertinente ou nécessaire. En d'autres termes, non seulement la relation entre l'œuvre et l'objet n'en est plus une de dépendance, mais ces derniers sont dorénavant soumis à des fonctions différentes. L'objectif de cette thèse consiste justement à se pencher sur les multiples variations de la notion d'objet dans la pratique artistique contemporaine.

Contrairement à la plupart des discours consacrés à la dématérialisation de l'art qui affirment que les objets d'art sont littéralement absents, voire destinés à disparaître, force est de constater que les artistes n'ont jamais cessé de produire des objets. Au contraire, produits dans le cadre d'une libération des contraintes de l'œuvre absolue, ces objets semblent plutôt avoir diversifié les possibilités matérielles des arts visuels. La définition d'essence des arts visuels héritée du système des beaux-arts se voit en effet de moins en moins pertinente et efficace devant les œuvres. Ces dernières remettent en question la définition générale de l'artistique et rejettent les traits spécifiques et génériques de sa démonstration. Si autrefois certains objets se donnaient à la perception en tant qu'œuvres d'art, l'art s'intéresse aujourd'hui à la nature des objets et des actes artistiques. On troque à l'œuvre absolue et à l'unité de l'art une définition près du caractère relationnel des pratiques artistiques. En fait, la crise de l'œuvre absolue dévalue les frontières reconnues de l'artistique. On renonce aux propriétés identifiables des objets en faveur des usages et des codes de l'art. De même, l'évaluation des œuvres se dégage des critères et des qualités esthétiques identifiables en vue d'un jugement plutôt fondé sur l'appréciation du projet artistique. Ainsi, sans pour autant se défaire définitivement de leur forme traditionnelle d'un objet d'art matériel consistant en une chose ou un acte unique ou multiple, les arts visuels adoptent aussi une forme indéterminée. La spécification du médium, la singularité physique et la pérennité ne sont plus indispensables à l'œuvre. Au contraire, la pratique artistique revendique la relativité de ces catégories formelles. Cette transformation du rôle des objets affecte le discours analytique

et critique à propos de l'art contemporain. Les méthodes d'examen propres aux champs de la philosophie, de l'histoire de l'art et de la critique se confrontent dorénavant à des œuvres dont les conditions formelles sont bouleversées. Dès lors, plutôt que d'adapter leurs outils aux propositions artistiques, ces disciplines engagent et alimentent un débat autour de l'efficacité formelle d'un art qui serait en pleine dissolution matérielle. En fait, on assiste à une dissension entre les formes des objets d'art et les usages de leur examen. Il importe alors d'établir en quoi consiste le statut de l'objet d'art dans la pratique artistique pour enfin cerner les enjeux de sa disparition dans les discours théoriques. En effet, les fondements de notre problématique s'incarnent dans l'identification des cadres historiques et théoriques de l'apparition de la thèse de la dématérialisation de l'art. De telle sorte que notre problématique s'explique par les interrogations et les considérations philosophiques, historiques et critiques sur l'art qui se dématérialise.

La persistance des objets : une hypothèse en deux temps

Notre proposition consiste donc à renouveler les perspectives sur l'objet d'art hors des cadres théoriques inspirés justement de cette définition de l'œuvre d'art unique et absolue. La problématique de la dématérialisation, tout comme son articulation dans les discours théoriques traduisent un véritable malaise à l'égard des objets dans le champ artistique contemporain. En réponse à ces études, notre objectif est de proposer une réévaluation du discours autour de l'objet d'art. Nous souhaitons préciser les enjeux du débat et ainsi poser une alternative aux discours de la dématérialisation. Par le biais de l'esthétique analytique, nous comptons apporter de nouveaux outils d'examen adaptés à la réalité matérielle des œuvres. En fait, l'essentiel de ce projet repose sur la prise en compte des différences entre l'œuvre et l'objet afin de proposer une perspective analytique efficiente pour l'ensemble de la production artistique. Cela considéré, notre hypothèse est que l'objet est toujours central dans la pratique artistique actuelle et que cette polémique autour de la matérialité de l'art contemporain révèle plutôt la survivance de la définition d'essence des arts visuels et de l'utopie de l'œuvre absolue dans les discours théoriques. Autrement dit, nous démontrerons que les variations de la place de l'objet d'art ne sont pas les étapes d'une quelconque dissolution, mais plutôt les indices de sa revalorisation dans l'expérience de l'art. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur l'esthétique analytique et plus précisément les thèses de Nelson Goodman et leur réinterprétation par Gérard Genette de manière à dégager une

interprétation de l'œuvre et de l'objet d'art qui soit autonome des croyances héritées du modèle de l'œuvre d'art absolue. Théoricien important de l'esthétique analytique, Goodman s'est intéressé à la fonction artistique et à son essence. Dans *Langage de l'art*¹¹, l'auteur associe sa réflexion esthétique à une étude de l'art comme système symbolique. Publiées dans les années soixante, les thèses de Goodman ne sont pas indifférentes à l'essor des pratiques conceptuelles et à leur mode singulier d'exemplification et de symbole. Comme le souligne Genette dans le premier tome de *L'œuvre de l'art*¹², les recherches de Goodman permettent enfin de distinguer deux régimes d'œuvres. En fait, Goodman reconnaît deux types d'œuvres séparées selon l'importance que revêt ou non la notion d'authenticité pour elles. L'authenticité de certaines œuvres est effectivement définie par leur histoire de production tandis que d'autres admettent comme valides toutes les copies correctes de l'œuvre. L'auteur explique cette différence par les régimes autographique et allographique qu'il incarne dans une approche historique. À vrai dire, selon Goodman, les arts seraient originellement autographiques et s'émanciperaient, quand les conditions leur permettent, de leur histoire de production pour adopter le système et les usages du régime allographique. En plein cœur de la crise de l'art contemporain, Goodman et ses recherches sur le langage de l'art feront l'objet d'une série de communications¹³ présentées au Centre Georges Pompidou à Paris rassemblant entre autres Goodman lui-même ainsi que plusieurs auteurs participant des assises théoriques majeures de la démonstration de notre thèse comme, par exemple, Jean-Pierre Cometti, Yves Michaud et Rainer Rochlitz. C'est dans ces mêmes conditions d'une remise en question de la fonction artistique de l'art contemporain que Genette reprend lui aussi les régimes de Goodman et les développe dans son *(onto)logie*¹⁴ autour des notions d'immanence et de transcendance. Genette met de côté l'approche historique du philosophe et examine les conditions d'existence des œuvres du point de vue de leur consistance et de leur action sur le spectateur. Les régimes de Goodman illustrent donc chez Genette les modes d'immanence des œuvres soit leur consistance qui peut autant se résumer à un seul

¹¹ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1968 (1990).

¹² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 25.

¹³ L'ensemble des communications présentées lors du colloque *Nelson Goodman et les langages de l'art* (Centre Georges Pompidou, 27 et 28 mars 1992) ont été publiées la même année dans les Cahiers du Musée national d'art moderne. Cahiers du Musée national d'art moderne, *Nelson Goodman et les langages de l'art*, no 41, automne 1992.

¹⁴ Genette marque une distinction entre l'ontologie et sa démarche qui s'intéresse aux différences logiques et non ontologiques, au sens strict du terme, entre les modes d'existence des œuvres. *Ibid.*, p. 14.

objet exclusif et exhaustif qu'à plusieurs objets considérés comme interchangeables. Pour tout dire, les régimes de Goodman permettent à l'auteur de distinguer les œuvres à immanence matérielle de celles à immanence idéale. Genette étoffe ainsi les thèses de Goodman d'une étude des identités des œuvres. L'immanence autographique se définit par son identité numérique et l'immanence allographique par son identité spécifique. De là, Genette pose une nuance importante aux catégories de Goodman, car il distingue l'identité des œuvres de leur activité. L'auteur différencie la transcendance de l'immanence autographique ou allographique en ce sens où l'expérience de l'œuvre transcende sa consistance. La transcendance concerne en réalité toutes les formes d'œuvres, car leur action sur leur spectateur se manifeste toujours implicitement hors de leur objet d'immanence. Cependant, Genette identifie des modes spécifiques de transcendance où l'action de l'œuvre se voit compliquée par ses conditions d'immanence. En effet, les modes de transcendance par partialité ou par pluralité d'immanence décrivent des situations où l'existence de l'œuvre transcende sa consistance à travers plusieurs objets différents ou absents. Genette précise ensuite un troisième mode de transcendance particulier, soit la pluralité opérable, qui décrit les cas où plusieurs œuvres immanent d'un même objet. Ces concepts théoriques définissent enfin les deux volets de notre hypothèse. En effet, nous appliqueront dans le détail et de manière systématique les thèses de Goodman et de Genette aux pratiques dites « dématérialisées » de façon à démontrer que l'objet d'art n'est pas en processus de disparition, ses conditions d'existence se sont plutôt transformées. Notre hypothèse s'organise en deux volets. Dans un premier temps, nous opposons aux signes de la dématérialisation des arts visuels le régime d'immanence allographique. En fait, il nous apparaît que les nouvelles formes explorées par les œuvres qui entrent en contradiction avec la définition d'essence de l'art recoupent les conditions allographiques d'existence. L'intérêt des pratiques pour les usages de l'art et la nature artistique des objets ou des actes définit des formes intermédiaires dont la singularité physique n'est pas définitive. Les pratiques artistiques tendent ainsi vers le modèle allographique et son système de notation lui autorisant la multiplication de ses manifestations sans jamais altérer son identité spécifique. Autrement dit, notre première hypothèse est que l'objet des arts dématérialisés est un objet idéal dans le sens allographique du terme, c'est-à-dire qu'il ne se résume pas à une identité numérique. Dans cette perspective, la notion de dématérialisation de l'art réfère à une certaine émancipation allographique des arts visuels, l'objet d'art persiste selon de nouvelles modalités d'existence. Cela dit, la dé-spécification de l'objet engagée par l'émancipation allographique des arts

visuels met en scène un tout nouveau dialogue entre l'œuvre et son objet. Œuvre et objet se voient maintenant dissociés dans l'expérience de l'œuvre. Le deuxième volet de notre hypothèse consiste dans les cas particuliers de transcendance expliqués par Genette. En effet, cette tension entre l'œuvre et son objet autrement occultée par les thèses conventionnelles de la dématérialisation de l'art trouve dans les modes complexes de transcendance un modèle de résolution. Les conditions allographiques des arts visuels bouleversent l'exercice général de la transcendance. Le rapport entre l'œuvre et ses objets est maintenant multiple et hétéroclite. Les cas de transcendance exposés par Genette nous permettent alors de dégager les correspondances incessantes entre l'œuvre et son objet de *l'a priori* d'une dématérialisation liée à la définition d'essence de l'art. En résumé, notre hypothèse d'une émancipation allographique des arts visuels pose une réponse aux thèses de la disparition de l'objet de même que l'étude des cas de transcendance appuie enfin la démonstration des modes de persistance des objets d'art.

Méthodologie

La problématique de la thèse repose sur le constat d'un décalage entre les discours de la dématérialisation de l'art et les conditions matérielles de la production artistique. En effet, la disparition de l'objet relève plus d'un problème théorique que d'une réalité concrète. Tandis que les œuvres actuelles ne reflètent pas la dissolution de l'objet annoncée, il nous semble justifié de soumettre de nouvelles méthodes d'analyse capables de rendre compte de la réalité matérielle contemporaine. Pour cette raison notre première partie est consacrée à l'analyse des textes d'auteurs qui ont théorisé d'une façon ou d'une autre la disparition de l'objet dans les arts visuels au cours du XX^e siècle. Nous avons tenu compte de différents types de textes que nous avons regroupés selon leurs approches théoriques soit la philosophie esthétique, l'histoire et la critique d'art. Les textes ont été sélectionnés pour leur participation au discours de la disparition de l'objet. Leurs auteurs résument ou proposent une solution à la problématique de la dématérialisation. Nous retenons spécifiquement les postulats d'auteurs s'étant penchés sur des enjeux esthétiques et des questions de définition posées par la transformation des usages du concept d'objet d'art. Bien qu'ils s'arrêtent à des corpus différents, soit les ready-made, l'art conceptuel et les pratiques relationnelles, les textes choisis partagent un intérêt précis pour les modalités d'existence des œuvres dématérialisées. En analysant ces textes nous avons circonscrit les mouvements et pratiques artistiques qui ont

illustré les discours au sujet de la dématérialisation et d'identifier en quoi leurs objets posent problème aux théoriciens. Nous identifions à ce titre deux traits communs aux œuvres dites « dématérialisées ». D'une part, elles intègrent des médiums nouveaux ou hors norme au champ des arts visuels et, d'autre part, ces œuvres font souvent l'objet d'une réexposition. D'emblée, la problématisation des objets ne repose pas sur leur absence, mais, au contraire, sur les nouvelles modalités de leur présence. Cette double caractéristique nous a par ailleurs orienté dans la sélection de notre corpus d'enquête en troisième partie de la thèse.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous définirons les outils conceptuels qui appuieront notre démonstration de la persistance des objets en arts visuels. Afin d'étudier les nouveaux médiums et la réactualisation des œuvres, nous nous sommes décidés sur l'esthétique analytique dont l'approche essentiellement descriptive se concentre sur les modalités d'apparition et de reconnaissance des produits artistiques. Plus précisément, nous analyserons les enjeux théoriques de la dématérialisation à partir des catégories d'immanence et des modes de transcendance selon Goodman et Genette. Les recherches de ces philosophes figurent parmi les réponses apportées à la crise de l'art contemporain sans, toutefois, s'inscrire dans une quête du chef-d'œuvre absolu. En fait, ces auteurs s'emploient à reconnaître et à intégrer dans la définition de l'œuvre sa double réalité matérielle et symbolique. Par ailleurs, l'approche esthétique de Goodman et de Genette examine les modes de fonctionnements des œuvres et prend ainsi en compte l'ensemble des modalités d'existence de la production artistique. Les thèses de ces auteurs sont donc d'une importance prépondérante pour notre étude de la réactualisation des œuvres et de la transformation de leur expérience. En effet, Goodman et Genette proposent un modèle d'analyse des œuvres qui englobe leur relation à la reproduction de même que leur rapport au spectateur.

Dans un premier temps, nous étudierons la problématique de la réactualisation des œuvres. À partir de l'observation des œuvres analysées par les perspectives disciplinaires de la disparition de l'objet, nous utiliserons les catégories goodmaniennes et leur lecture par Genette pour démontrer que la réexposition témoigne, plutôt que de son éventuelle disparition, de la transformation des conditions de l'objet. Selon notre hypothèse de recherche, cette transformation de l'objet se confirme par la conversion du mode d'existence de l'objet d'art. C'est-à-dire que d'une œuvre définie strictement comme singulière et unique, les arts visuels présentent dorénavant des œuvres qui sont parfois idéales et multiples. La définition de deux types d'œuvres proposée par Goodman nous permet alors d'expliquer

et d'illustrer cette diversification des modalités d'existence des arts visuels. Les conditions autographiques et allographiques décrites par le philosophe incarnent les différentes possibilités d'immanence. Plutôt que de se reposer sur une définition générale et supposée objective de l'art, l'étude de la reproductibilité de certaines œuvres dans la perspective des catégories d'œuvres exposées par Goodman invite à comprendre le système propre à l'œuvre qui autorise ce type de réactualisation. En fait, notre recours aux recherches du philosophe confirme autant l'état artistique des œuvres réactualisées, qu'il fournit un cadre théorique au mode d'existence spécifique de ces œuvres. La démonstration de la transformation du mode d'immanence des arts visuels abonde notamment dans le sens des recherches récentes sur les conventions d'exposition et de conservation des œuvres contemporaines. En effet, ces dernières rapportent l'intervention inédite et nécessaire de systèmes notationnels permettant la réexposition de certaines œuvres tout en préservant leur authenticité et leur intégrité.

Dans un deuxième temps, nous analyserons l'interdisciplinarité d'œuvres qui répondent aux critères de la dématérialisation dans l'optique d'évaluer le rapport entre l'intégration de nouveaux médiums, la réception de l'œuvre et les discours sur la disparition de l'objet. La distinction opérée aux catégories de Goodman par Genette avec les notions d'immanence et de transcendance est alors nettement convoquée. Les notions d'immanence et de transcendance précisent une différence ontologique importante entre l'œuvre et son objet que nous mettons en application dans l'analyse de notre corpus d'œuvres. L'objectif de la thèse est notamment d'établir, en regard de la transformation des modes d'existence des œuvres, une définition de l'objet d'art propre au contexte interdisciplinaire et contemporain. Ainsi, le cadre théorique exposé par Genette sera utilisé pour appuyer les spécificités de l'œuvre et de l'objet. Chaque mode de transcendance de Genette est étudié et actualisé à travers l'analyse des œuvres du corpus de manière à renouveler le discours sur l'objet d'art. La notion de transcendance nous permet de renverser les préjugés théoriques de la dématérialisation et de réévaluer la relation de l'œuvre à son objet dans la perspective de ses nouvelles conditions idéales et multiples. En somme, les thèses de Goodman et leur appropriation par Genette serviront à notre démonstration de la confusion entre la disparition suspectée de l'objet et la transcendance de l'œuvre dont l'objet serait idéal et multiple.

Le but de la thèse est d'apporter de nouveaux outils au débat sur la dématérialisation de l'art qui tiennent compte des différences entre œuvre et objet. En ce sens, les écrits de Goodman et de Genette fournissent un dispositif théorique pertinent à la réévaluation des enjeux de la disparition de l'objet. Il nous apparaît qu'en dépit de leur hypothèse sur l'extinction intégrale de l'objet, les tenants de la modernité artistique entretiennent des démarches convoquant la réflexion sur la matière de l'art. Ainsi, nous nous intéressons à discerner et décrire cette nouvelle nature matérielle des arts visuels. Notre démonstration s'appuie, d'une part, sur des textes théoriques identifiant une variation des conditions des objets à travers la réactualisation des œuvres et, d'autre part, sur l'analyse d'œuvres à partir des outils théoriques empruntés à Goodman et Genette. Nous rassemblerons les recherches sur la réactualisation des œuvres, plus spécifiquement celles se référant aux théories de Goodman, de manière à articuler leur résultat comme une solution aux thèses de la dématérialisation. En fait, ces recherches sur la réactualisation et les réexpositions d'œuvres introduisent notre hypothèse d'une émancipation allographique des arts visuels que nous démontrerons ensuite à travers l'analyse de la transcendance des œuvres du corpus. Afin de répondre aux exigences de notre démonstration notre corpus rassemble des cas illustrant des conditions de dématérialisation et faisant aussi l'objet de réactualisation. Ces œuvres seront analysées à partir des entrevues et des critiques à leur sujet ainsi que des écrits des artistes les ayant produites. Nous nous sommes appuyés sur une liste exhaustive des catalogues, des articles et des comptes-rendus traitant des œuvres du corpus. Nous nous intéressons aussi aux entrevues et aux écrits des artistes puisqu'ils nous fournissent des informations capitales sur les intentions qui ont mobilisées la production de ces œuvres. Ces textes nous assurent en quelque sorte de l'acuité de notre analyse et de sa conformité avec les intentions initiales des artistes quant à l'objet de leur œuvre. De même, une attention spécifique sera portée à la documentation photographique non seulement pour rendre compte de la forme de l'œuvre, mais aussi pour établir le statut de la photo dans la démarche de l'artiste, dans la réactualisation de l'œuvre et dans sa réception critique. L'étude de la documentation photographique sera aussi organisée en fonction des intentions des artistes à leur égard tel qu'ils l'ont énoncé dans leurs écrits ou entrevues. Afin de valider l'émancipation allographique de ces œuvres d'arts visuels, il faut effectivement s'assurer du statut initial que l'artiste accorde à son objet et à sa documentation. De là, nous procéderons à l'analyse des modes de transcendance du corpus. L'exposé des modes de transcendance complexes de Genette sur les œuvres du corpus engage l'analyse d'œuvres hors des présupposés de la disparition de l'objet et

confirme l'émancipation allographique de ces pratiques artistiques. Nous opposerons en fait les modes de transcendance complexe aux conditions de dématérialisation illustrées par les œuvres de façon à démontrer le renouvellement possible des analyses du corpus et de leur objet. Les thèses de Genette viendront ainsi enrichir les analyses critiques et théoriques existantes des œuvres d'une meilleure compréhension du rôle de l'objet d'art.

Plan de thèse

Afin de répondre aux thèses de la disparition de l'objet d'art, notre argumentation est divisée en trois chapitres. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux discours disciplinaires autour de la dématérialisation de l'art. En effet, l'esthétique, l'histoire de l'art et la critique déterminent des cadres méthodologiques différents, mais soulèvent néanmoins une dématérialisation des pratiques. Ce premier chapitre est consacré à l'examen de ces perspectives théoriques sur les œuvres de manière à dégager les enjeux disciplinaires de la dématérialisation de l'art. Nous analyserons les discours et les pratiques artistiques auxquelles ils se sont attachés pour formuler leurs thèses de la disparition de l'objet. À partir des démarches ontologiques de Jean-Pierre Cometti et de quelques autres théoriciens de la philosophie esthétique, nous résumerons la crise de la définition de l'œuvre engendré par le ready-made. Spécialiste de l'esthétique contemporaine, Cometti est le principal traducteur français des représentants américains de l'esthétique analytique. Ses textes personnels et les ouvrages qu'il a dirigés seront au cœur de notre examen de la rupture duchampienne dans la définition d'essence de l'art. Nous étudierons aussi les réponses à cette problématique d'Yves Michaud et d'Arthur Danto. Concerné par les conditions esthétiques de l'art contemporain, Michaud reconnaît dans la pluralité des goûts les derniers effets du ready-made. Le relativisme nouveau de l'art met un terme à la justification des choix artistiques et renforce les clivages entre les publics et les agents du monde de l'art. Le philosophe propose une analyse des enjeux esthétiques de l'art contemporain dans la perspective de leur médiation institutionnelle. En effet, Michaud explique que l'intervention de conditions non-universelles dans la définition de l'art se légitime par le cadre institutionnel. À la rencontre de l'esthétique analytique et de la philosophie occidentale, Danto tente, pour sa part, de résoudre la crise de la définition de l'art par l'idée de son accomplissement philosophique. Inspiré de l'approche historiciste d'Hegel, le philosophe associe la dé-spécification du médium à une disparition de l'objet, si bien que l'art dématérialisé répond dans

cette perspective à une nécessité historique. Ceci dit, l'achèvement présumé de l'art dans la philosophie n'a pas arrêté la production artistique, mais l'a certainement doté d'une lucidité critique à l'égard du monde de l'art. En envisageant leurs œuvres hors de leur matérialité, les approches conceptuelles fondent ainsi les enjeux des thèses de la disparition de l'objet des historiens d'art. D'abord théorisés et documentés par Lucy Lippard, les arts conceptuels manifestent un esprit de dérision face au système artistique. Les écrits de l'historienne d'art soulèvent justement cette ambivalence des approches conceptuelles autour de l'objet d'art et du marché. Reconsidérées des années plus tard par Florence de Mèredieu dans *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*¹⁵, ces démarches se voient par contre dénuées de leur fondement critique au profit du programme historique de la philosophe. En effet, de la position de critique et de commissaire de Lippard à celle de la philosophe de Mèredieu s'effrite l'intention derrière le projet conceptuel. La disparition de l'objet d'art identifiée par les deux auteures passe d'une ambition critique à un exemple au cœur d'une histoire de la matière artistique. L'entreprise historique de Mèredieu poursuit d'une certaine façon la polarisation platonicienne de la forme et de l'idée qu'elle accomplit par son classement des arts et des œuvres selon leur matérialité ou leur immatérialité. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* s'est rapidement imposé comme un ouvrage de référence alors qu'il détermine une analyse dichotomique de la création artistique entre ses qualités matérielles et immatérielles, voire formelles et informelles. De Mèredieu intègre la dématérialisation dans son programme historique. Il n'est pas question d'accomplissement comme chez Danto, mais l'absence d'objet devient cependant une option comme une autre en arts visuels. Cette intégration des « immatériaux » dans le champ artistique favorise l'appréciation des œuvres hors de leur objet, si bien qu'ils deviennent parfois un handicap à l'expression de l'œuvre. Le cas des pratiques relationnelles abonde en ce sens puisque ce n'est pas autant l'intention d'une dissolution de l'objet dans les processus de l'œuvre que sa persistance entêtée dans le cadre de l'expérience qui pose problème aux critiques d'art. Avec *Esthétique Relationnelle*¹⁶ Nicolas Bourriaud présente la principale approche théorique des pratiques axées sur la rencontre et les interactions avec le spectateur. Le critique et commissaire pose en réalité une définition des pratiques interactives, de leur œuvre et de leur objet. Bourriaud explique alors cette tension entre l'objet

¹⁵ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse In Extenso, 2004 (Bordas 1994).

¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit.

d'art et les processus relationnels par la notion d'objet partiel¹⁷ qui place l'autonomie de l'œuvre au-delà des conditions déterminées de l'objet. Toutefois, cette thèse n'empêche pas les critiques tels Jean-Ernest Joos de soulever l'ambiguïté du rôle de l'objet dans les réseaux d'échanges et d'interactions de l'œuvre relationnelle. Le désintérêt de l'œuvre pour son objet n'engage pas la disparition systématique de ce dernier. L'objet persiste et réclame aussi de ce fait une certaine autonomie. Au vu de ces mêmes conditions, Stephen Wright conclut plutôt du dés-œuvrement¹⁸ de l'art contemporain. Le critique refuse en fait l'autonomie réciproque de l'œuvre et de son objet, et invoque la dématérialisation dans la perspective d'une médiation parfaitement conceptuelle de l'art. En sommes, nous présentons trois types de discours qui, de leur perspective disciplinaire et théorique partagée, arrivent néanmoins à la conclusion d'une même problématique, soit la disparition de l'objet dans l'art. Les approches théoriques de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la critique appuient leur discours sur des pratiques artistiques différentes, mais conviennent toutes du rôle particulier de la photographie dans la dématérialisation de l'art. En tant que document des œuvres dématérialisées, la photo devient un objet intermédiaire. Ni tout à fait lui-même il ne parvient pas non plus à remplacer l'œuvre dont il témoigne. L'objet photographique vient ainsi sceller les discours sur la disparition de l'objet et semble faire l'éloquente démonstration du décalage entre l'œuvre et sa forme. La dématérialisation de l'art apparaît enfin comme la cause et l'effet d'une variation évidente des conditions des objets prouvée notamment par l'omniprésence du document photographique en art. Ce premier chapitre va donc établir les conditions discursives de la disparition de l'objet mais aussi pointer comment ce dernier se soustrait des analyses soit, pour reprendre la formule d'Uzel, « la volonté de ces théoriciens de l'art de ne pas regarder les objets dont ils parlent¹⁹ ».

La notion de dématérialisation pose une solution commode aux variations des conditions des objets d'art. Par contre, l'examen du rôle du document photographique dans les arts dématérialisés révèle le malaise des théories de la disparition de l'objet devant la réapparition des objets disparus. Notre second chapitre s'attarde à cette question de la réactualisation des œuvres de manière à démontrer notre première hypothèse de l'émancipation allographique des arts autrement dit « dématérialisés ». Nous introduirons d'abord une

¹⁷ *Ibid.*, p. 103-105.

¹⁸ WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements*, no 17, septembre-octobre 2001, p. 13.

¹⁹ UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », in *Objets et mémoire, op.cit.*, p. 191.

définition de l'immanence allographique. À partir d'une évaluation des formes intermédiaires spécifiques aux œuvres dématérialisées nous effectuerons un parallèle entre elles et la fonction de notation allographique. Les conditions éphémères de l'art favorisent l'usage de la notation pour la reconduction et la réactualisation des œuvres. Ainsi, la fonction allographique offre une nouvelle perspective sur les discours de la dématérialisation et permet d'envisager le document photographique comme un acteur de l'œuvre. Nous exposerons à ce sujet les thèses de différents auteurs qui ont aussi observé cet usage performatif du document photographique dans l'art. Dans son ouvrage *The Contingent Object of Contemporary Art*²⁰ l'historienne de l'art Martha Buskirk étudie la transformation des usages du document en art. Matière secondaire et, parfois même, première des œuvres, la documentation selon l'historienne de l'art redéfinit les notions d'originalité et d'*authorship*. Sans effectuer de rapprochement entre la diversification des usages de la documentation et la notation allographique, Buskirk reconnaît néanmoins son rôle dans l'authenticité de certaines œuvres. Appuyés notamment sur ces recherches, Anne Bénichou et Michel Weemans vont associer la performativité du document à la fonction allographique. Ces historiens d'art ont l'intuition d'une émancipation allographique en observant le recours à la notation de certains artistes et institutions. Ainsi, conformément aux pressentiments des thèses de la disparition de l'objet, le document photographique témoigne vraisemblablement d'une variation des conditions des objets d'art. Toutefois, le recours à la fonction allographique nous permettra de sortir de l'embarras théorique autour de l'objet d'art de manière à incarner cette variation comme la fin de l'exclusivité du modèle autographique en arts visuels. Pour ce faire, nous exposerons la critique du premier tome de *L'œuvre de l'art* par le philosophe Rochlitz qui éclaire les ambiguïtés autour de l'immanence conceptuelle décrite par Genette. Cette critique nous amène par ailleurs à introduire la notion de transcendance. L'émancipation allographique expose l'objet d'art à de nouvelles possibilités. Les œuvres d'arts visuels ne se manifestent plus exclusivement en un objet, de là leur relation se complique.

Le troisième et dernier chapitre est consacré à la preuve de notre seconde hypothèse, c'est-à-dire la justification de la persistance de l'objet d'art à travers la notion de transcendance. La transcendance, selon Genette, est un mode second d'existence des œuvres propre à tous les arts. Cependant, les conditions singulières de l'émancipation allographique des arts visuels troublent le rapport systématique entre l'œuvre et son objet d'immanence et dérangent

²⁰ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2003.

l'expérience usuelle de la transcendance. Genette expose d'ailleurs trois modes complexes de transcendance, l'œuvre plurielle, les manifestations partielles et l'immanence plurielle, qui nous semblent illustrer les conditions de la persistance des objets d'art. Nous associons donc à chacun de ces modes de transcendance un des trois cas de dématérialisation présentés au premier chapitre, soit, respectivement, le ready-made, l'art conceptuel et les pratiques relationnelles. Cela dit, il ne nous suffit pas de proposer une solution au problème théorique que pose l'objet d'art, nous souhaitons aussi établir une définition de l'objet d'art qui soit pertinente face aux pratiques artistiques émergentes. Par conséquent, en parallèle avec notre remise en question de la thèse de la dématérialisation, nous mettrons en application directe les modes de transcendance sur un corpus d'œuvres actuelles. L'intérêt d'un tel corpus est d'intégrer à l'invalidation des perspectives disciplinaires des notions propres à l'art qui se fait aujourd'hui. Ce corpus composés d'œuvres et d'artistes bénéficiant déjà d'une reconnaissance confirmée nous permet d'abord de fixer l'émancipation allographique des arts visuels comme une réalité avérée et non pas seulement comme étant l'affaire de quelques mouvements artistiques isolés. De plus, l'intervention d'un corpus d'œuvres actuelles légitime notre étude de l'interdisciplinarité, puisqu'elle vaut autant pour les médiums hors normes des œuvres duchampiennes, conceptuelles ou relationnelles que pour les nouveaux médias exploités par les pratiques artistiques récentes. En définitive, l'analyse d'un corpus d'œuvres récentes appuie la révocation des théories de la disparition de l'objet en vue d'expérimentations artistiques toujours plus originales. En fait, la sélection du corpus a été effectuée dans l'esprit d'illustrer une interprétation nouvelle des enjeux de la disparition de l'objet, c'est-à-dire que le corpus recouvre, non pas les médiums « dématérialisés » en eux-mêmes, mais plutôt la nature de leur influence sur la présence matérielle de l'œuvre. Ainsi, le corpus représente, à partir de médiums spécifiques à la réalité médiatique des arts actuels, les trois cas de disparition de l'objet identifiés au premier chapitre soit le ready-made, l'art conceptuel et les approches relationnelles. Notre première étude de cas est celle de la vidéo *Home Stories* réalisée en 1990 par le cinéaste allemand Matthias Müller. Le film consiste en une succession de scènes tirées de mélodrames américains des années 40 et 50 qui, filmées à partir d'un écran de télévision, sont organisées par le cinéaste selon leur motif (gestes, regards, actions, expressions faciales, etc.) de manière à recréer une nouvelle structure narrative. *Home Stories* s'insère dans notre démonstration à titre de réinterprétation des stratégies d'appropriation et de transsubstantiation inspirées du ready-made. L'analyse de *Home Stories* et de la dé-spécification du médium post-duchampienne est menée dans

la perspective d'une œuvre plurielle. La transcendance par pluralité opérable explique ces cas où plusieurs œuvres immanent d'un même objet. Nous démontrerons ainsi que loin de se compromettre dans l'appropriation, l'objet détermine plutôt entièrement le mode de transcendance de l'œuvre. L'œuvre consiste en ce sens en la manière dont l'objet agit. En réponse aux « immatériaux » de l'art conceptuel, nous analyserons ensuite l'installation *Motet pour quarante voix* de la canadienne Janet Cardiff. Présentée pour la première fois en 2001, cette installation sonore comprend quarante enceintes juchées sur des trépieds et réparties de manière à pouvoir déambuler entre elles en huit chœurs. Les enceintes font entendre individuellement chaque soliste du chœur de Salisbury pendant leur interprétation du chant polyphonique *Spem in Alium* du compositeur Thomas Tallis. Par sa matière sonore, l'installation de Cardiff reconsidère les postures théoriques de la dématérialisation conceptuelle. Entre l'hybridation médiatique d'aujourd'hui et les arguments post-*site-specific*, nous retrouvons dans *Motet pour quarante voix* des références au décroisement matériel conceptuel. Nous aborderons la question de l'immatérialité et de la matière sonore à partir du mode de transcendance par partialité d'immanence. En effet, les matériaux conceptuels ou sonores encouragent une réception de l'œuvre comme une manifestation incomplète. Certaines composantes de l'œuvre restant hors d'atteinte ou imperceptible la réception de l'œuvre se fait dans la perspective d'une lacune, voire d'une dématérialisation. L'examen de la transcendance par partialité d'immanence nous permet alors de distinguer l'exigence d'achèvement de l'œuvre et de la relation à son objet. Contrairement au ready-made et aux pratiques conceptuelles historiques, l'esthétique relationnelle bénéficie encore d'une certaine actualité. Nous avons enfin privilégié une œuvre performative alors manquante au corpus et lui assurant de cette façon une meilleure représentativité des pratiques actuelles. *Green River Project* de l'artiste danois Olafur Eliasson s'insère au corpus autant pour sa dimension événementielle que pour son illustration des enjeux relationnels de la disparition de l'objet. Le projet s'est élaboré entre 1998 et 2001, années durant lesquelles Eliasson, sans jamais annoncer son action, a teint en vert différents fleuves urbains à travers le monde. Par cet objet performé, *Green River Project* remplit les conditions de la disparition de l'objet propres aux pratiques relationnelles et nous amène à considérer la transcendance par pluralité d'immanence. L'œuvre à immanence plurielle immane en plusieurs objets ni identiques ni interchangeables. L'identité de l'œuvre transcende donc ses objets d'immanence qu'ils soient persistants hors de ses réseaux d'échange ou qu'ils se dissolvent concrètement dans ses processus. Ce mode de transcendance identifie

une forme d'œuvre qui ne se limite pas à ses objets d'immanence mais à leur totalité. L'inscription de l'œuvre dans l'usage représente selon nous l'affirmation la plus distincte du jeu de la transcendance. Cet exposé de la notion de transcendance et la démonstration de son action sur les cas du corpus, nous conduit en fin de chapitre à une réévaluation du dispositif photographique hors des préjugés des discours de la dématérialisation et engage la démonstration de la persistance de l'objet. Par conséquent, nous effectuerons une dernière analyse du document photographique dans l'optique précise de son usage et de sa transcendance. L'objet photographique a une transcendance qui se double de celle de l'œuvre qu'il représente. Cette manifestation indirecte de l'œuvre et de sa transcendance autorise un étonnant transfert de l'aura. En somme, par le biais de cette courte étude de la manifestation indirecte de la transcendance par le document photographique, nous souhaitons consolider la preuve non seulement de la persistance de l'objet en art, mais de son absolu nécessité dans l'expérience même de l'art.

DISPARITION DE L'OBJET

Du mythe de l'œuvre idéale au déploiement processuel des pratiques artistiques actuelles, les approches philosophiques, historiques et critiques de l'art utilisent des méthodes d'examen étonnamment étrangères aux conditions des œuvres qui leur sont soumises. Confondues par les transformations du rôle et des modes d'existence des objets, les méthodologies propres à ces champs disciplinaires rencontrent des œuvres dont les conditions matérielles ont dramatiquement changé. Malgré leurs références méthodologiques et artistiques variées, les approches philosophiques, historiques et critiques identifient néanmoins un même processus de dématérialisation de l'art. La dissolution de l'objet se réalise à travers les discours philosophiques, historiques et critiques qui trouvent dans le mythe du chef-d'œuvre un encouragement théorique. Le discours sur l'art est autant le fondement que l'exemple de la pertinence – questionnable – de la disparition de l'objet. En vérité, loin d'être complètement imperméables les unes aux autres, ces disciplines relèvent cependant de jeux de langage¹ distincts. Les divergences au cœur de leurs modes de pensée amènent ces approches à non seulement aborder la disparition de l'objet selon des perspectives théoriques différentes, mais aussi à la définir à partir d'enjeux artistiques divergents. Autrement dit, l'analyse de la thèse de la disparition de l'objet exige que l'on circoncrive les paramètres conceptuels autour de la genèse de son discours. De plus, afin de ne pas perdre de vue la contribution des pratiques aux représentations théoriques de la dématérialisation, il importe de lier ces perspectives disciplinaires aux mouvements artistiques qui ont balisé l'élaboration de cette thèse.

À vrai dire, il se dessine dans cette rencontre entre la pratique artistique et les champs philosophiques, historiques et critiques l'intégralité des conditions de la disparition de l'objet. Confrontés à l'extension post-duchampienne de la définition de l'art, les philosophes et esthéticiens vont tenter de fournir une définition « objective » du concept. À partir des textes

¹ Au sens employé par Wittgenstein. WITTGENSTEIN, Ludwig (1961), *Tractatus logico-philosophicus, suivi de Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, 364 p.

et auteurs rassemblés par Jean-Pierre Cometti dans *Les définitions de l'art*², on remarque une indétermination des usages de la notion d'art qui favorise non seulement les abus et les tensions, mais déplace l'évaluation de l'objet à une philosophie de la pensée pure inspirée d'Hegel. Finalement, Arthur Danto, avec son concept d'art *posthistorique*, va favoriser la mutation théorique de la dé-spécification du médium artistique post-duchampien à une dématérialisation de l'art. Les propositions conceptuelles convoquent principalement les historiens d'art. Ces œuvres hors de leur matière invitent à sortir avec humour et dérision des cadres rigides de l'histoire de l'art, de la théorie et du marché. D'une grande lucidité, Lucy Lippard souligne, comme principale théoricienne du mouvement, ces jeux d'esprit que la philosophe Florence de Mèredieu, plus concernée par une étude exhaustive de la matière artistique, étouffe en annexant les pratiques conceptuelles à son vaste programme théorique de la matière. Dénué de son sens ironique, l'art conceptuel participe alors de la polarisation du débat sur l'objet d'art matériel ou immatériel. La manipulation du statut de l'objet dans l'œuvre relationnelle est relevée principalement par la critique et représentée par l'ouvrage incontournable de Nicolas Bourriaud *Esthétique relationnelle*³. La participation de la critique à la structure participative de l'art relationnel la positionne au centre des fluctuations matérielles de l'œuvre. Si Bourriaud revendique l'autonomie de l'objet relationnel, d'autres critiques vont plutôt interroger le trouble de sa persistance dans l'œuvre éphémère. Entre l'autonomie alambiquée de l'objet et sa continuité hors du cadre de l'œuvre, le critique et commissaire Stephen Wright propose une solution radicale avec la promesse d'un dés-œuvrement de l'art.

Entre les propositions, les usages et les interprétations, se creuse finalement un fossé insolite entre la réalité matérielle des œuvres et leur réception intellectuelle. En effet, plutôt que d'adapter leurs outils aux nouvelles conditions des objets d'art, ces disciplines engagent et alimentent un débat autour de l'efficacité formelle d'un art qui serait en pleine dissolution matérielle. À défaut de paramètres théoriques adaptés aux conditions transformées des œuvres, nous assistons, enfin, à une dissension entre la nouveauté des formes d'existence des objets d'art et les usages traditionnels de leur examen. Si bien, que la disparition de l'objet semble à terme plus près d'une solution à l'embarras théorique qu'il génère que l'issue authentique d'un long processus de dématérialisation des arts visuels. Témoignage évident

² COMETTI, Jean-Pierre (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2004.

³ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit.

de l'absence d'œuvre, la trace documentaire devient pour ces auteurs la preuve définitive de la dématérialisation de l'art. De la copie à la production et à la reproduction des propositions, l'usage de la trace confirme la dissolution de l'objet à travers les réactualisations des œuvres. Pourtant, chaque réexposition d'œuvre dématérialisée ne souligne pas autant la perte de matière que l'émancipation de l'œuvre d'avec son objet. Ainsi, la description de l'action du document permet l'identification des conditions du régime allographique conformément à l'exposé qu'en fait Nelson Goodman.

1.1 Rupture duchampienne et problèmes de définition

Aux prémisses de la campagne dadaïste de destruction des arts, Marcel Duchamp explore, assemble et signe différents objets trouvés, anonymes et, le plus souvent, manufacturés. Ensuite exposés, dénoncés, étudiés et, enfin, réédités, ces objets *ready-made*, selon l'expression consacrée de l'artiste⁴, vont définir un nouveau paradigme des arts. Indifférents aux critères convenus d'artisticité et de l'appréciation esthétique, les ready-made posent en vérité un sérieux handicap au modèle artistique traditionnel. Si bien que, de la reconnaissance des premiers ready-made jusqu'à la popularisation actuelle du procédé, c'est l'utilité même de l'esthétique et de la philosophie qui se trouve à être remise en question. Fondamentalement anesthétique, le ready-made impose une dé-spécification radicale de l'objet d'art qui démobilise graduellement les attentes envers la philosophie. En fait, elle devrait pouvoir identifier, déterminer et limiter le statut artistique des objets. Ainsi convoquée à définir des objets d'art qui refusent obstinément ses critères et se soustraient à son examen, la philosophie ébauche une nouvelle définition capable d'englober une telle altérité. En regard des conditions théoriques et institutionnelles qui entourent l'identification du produit artistique, certains philosophes dont Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux*⁵ vont interroger l'usage de la définition de l'art. La perte de crédibilité des processus de légitimation alors identifiée par l'auteur confirme chez d'autres comme Danto l'impossibilité de critères dans une définition de l'art qui englobe l'objet du ready-made. D'une étude des propriétés esthétiques et artistiques des œuvres, la philosophie dématérialise désormais l'objet de la réception et de la définition de l'art. Ce ne serait donc plus les objets qui font l'art, mais le projet de faire œuvre. «L'art se trouve réduit à une décision ponctuelle et, à l'extrême,

⁴ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976, p. 191.

⁵ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

disparaît⁶. » Or, tel que le précise ensuite l'essayiste et sociologue Roger Caillois, l'idée est souvent le contraire de l'art.

1.1.1 Définir l'art

Délibérément à revers de toute tradition esthétique, Duchamp pose avec les ready-made de nouvelles conditions artistiques complètement indifférentes à l'appréciation. La manifestation des ready-made établit effectivement un modèle artistique où l'esthétique est congédiée de la structure de reconnaissance et de réception de l'œuvre. Tel que le précise l'artiste :

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète.⁷

Ainsi en marge des prédicats et de l'appréciation esthétique, le nouvel usage des objets et de la définition de l'art prescrit par le ready-made se revendique néanmoins d'une authentique artisticté. Suscitant alors un décalage entre les valeurs esthétiques et artistiques, la rupture duchampienne, voire sa cristallisation en un modèle esthétique à part entière, opère finalement la démonstration de la faillite de la philosophie de l'art. En fait, la reconnaissance artistique, mais surtout la propagation de l'appropriation dans les pratiques contemporaines, a dramatiquement fragilisé la définition de l'art.

Depuis, la philosophie de l'art n'a pas cessé d'ajuster l'orientation de ses activités. En effet, par la diversité des objets qu'ils lui soumettent, le ready-made et ses variantes contemporaines ont complexifié la définition de l'art. De là, se complique aussi la tâche des philosophes qui doivent développer une définition objective de l'art englobant ces pratiques dont le principal objectif est justement d'invalidier toute définition. Cette incohérence entre la philosophie de l'art et son sujet engage alors un débat sur la fonction problématique d'une définition en art contemporain. Tandis que l'on distingue deux types de définition de l'art, l'activité des philosophes reste essentiellement la même. Rainer Rochlitz, spécialiste d'esthétique contemporaine aussi intéressé par l'histoire de l'art, précise à ce sujet les définitions philosophiques et pratiques de l'art. Entre la détermination d'une définition prescriptive,

⁶ CAILLOIS, Roger, « Picasso le liquidateur », *Le Monde*, 28 novembre 1975, p. 20.

⁷ Marcel Duchamp cité in *Ibid.*

qui réforme l'usage du terme art, ou d'une définition reconstructive, qui rend compte des usages de ce même terme⁸, le philosophe analyse les différentes procédures qui confèrent à un objet son quotient d'artisticité. Il doit, toujours en tenant compte de la reconnaissance opérée par les institutions du champ artistique, accompagner, reconstruire et définir les pratiques de l'art. En somme, contrairement à l'opinion courante, la définition de l'art n'est pas une méthode d'identification de ce qu'elle définit. En vérité, elle se compose habituellement *a posteriori* de la reconnaissance artistique de l'objet par le champ de l'art.

Cette confusion entre les fonctions d'identification et de définition de l'art des philosophes tient à ce qu'une définition de l'art est, avant toute chose, une définition spéculative en ce sens où elle déduit le concept d'art d'un savoir préalable. Philosophe et chercheur spécialisé en esthétique analytique et épistémologie, Roger Pouivet reconnaît la dimension spéculative d'une définition à ces quatre aspects précis :

1° elle définit *a priori* le concept d'art ou le « déduit » d'un savoir métaphysique préalable ; 2° les œuvres d'art sont ensuite identifiées en termes de ce concept ; 3° cette identification prend une forme historique : on suit les transformations du concept d'art en les identifiant par période ; 4° on évalue une œuvre d'art par la façon dont elle manifeste le concept d'art.⁹

Les œuvres d'art sont donc identifiées à partir de ce concept selon une perspective historique qui suit l'évolution et les transformations du concept et de ses manifestations. Ainsi, définir l'art s'apparente à une forme de prescription néanmoins très relative. L'art est un terme problématique qui confère aux objets un statut instable ne fonctionnant comme tel que pour certaines personnes. Par conséquent, une définition de l'art peut difficilement limiter la production artistique, « elle caractérise [plutôt] l'œuvre d'art comme le produit d'une certaine activité : l'art¹⁰. » Si bien, qu'une définition de l'art ne peut faire l'économie d'une définition de l'œuvre et inversement. Selon Roger Pouivet, la nature des œuvres, dépendante de la culture, est une *quasi-nature*¹¹ en ce sens où leur nature est aussi leur fonction qu'une définition de l'art précise. Il explique par ailleurs quelques années plus tard :

⁸ ROCHLITZ, Rainer, « Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art », in *Les définitions de l'art*, Bruxelles, op.cit., p. 172.

⁹ POUIVET, Roger, « Définir l'art : une mission impossible ? », in *Les définitions de l'art*, op.cit., p. 15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

¹¹ POUIVET, Roger, « La quasi-nature des œuvres d'art », *SATS Northern European Journal of Philosophy*, vol. 2, no 2, novembre 2001, p. 144-165.

C'est bien à la fois une définition de l'art et de l'œuvre d'art, car il ne peut être question de définir ce qu'est l'œuvre d'art sans envisager la pratique qu'est l'art, c'est-à-dire sans tenir compte des aspects institutionnels, intentionnels et historiques de l'art.¹²

Autrement dit, même si un contexte culturel autorise la reconnaissance d'une œuvre ou actualise la définition de l'art, de par sa quasi-nature, «rien ne *devient* une œuvre d'art¹³». Le concept de quasi-nature des œuvres introduit par Pouivet rappelle qu'une définition de l'art n'est pas une fin, au contraire, réussie, elle devrait s'adapter aux complications que posent les limites de son sujet. Pourtant, la définition de l'art peine à pointer la distinction entre l'audace et le n'importe quoi de telle sorte qu'aujourd'hui il est particulièrement difficile d'expliquer ce qui peut, ou non, relever de l'art. En fait, malgré sa formation antérieure aux pratiques, la définition de l'art est tout de même arrivée à un point où elle ne parvient plus à encadrer l'extension constante de son domaine.

Tandis qu'un réajustement de la définition s'impose, il s'avère que les transformations de l'art soient trop profondes pour qu'une simple extension de ses frontières arrive à intégrer les nouvelles transgressions. L'agrandissement constant du concept d'art a, non seulement invalidé la hiérarchie entre les objets d'art et les objets ordinaires, mais surtout fragilisé sa définition. Pour tout dire, l'habitude du champ artistique aux transgressions invite maintenant la définition de l'art à revoir son mode d'action si elle souhaite rester utile dans le contexte contemporain.

1.1.2 Usages d'une définition : crise, transgression et impossibilité

Avant la rupture duchampienne, la reconnaissance artistique s'organisait encore en fonction d'une évaluation des qualités esthétiques qui fondaient la définition de l'art en vigueur. Il était alors possible de «percevoir un objet *comme* une œuvre d'art¹⁴». Aujourd'hui, les pratiques artistiques se développent toujours autour d'une définition de l'art, mais dans la perspective d'une contestation ou même d'un jeu sur ses fondements. En d'autres termes, l'attribution d'un caractère artistique à des objets étrangers aux critères esthétiques comme les ready-made a provoqué une sorte de déplacement de la fonction d'une définition de

¹² POUIVET, Roger, «Définir l'art : une mission impossible?», in *Les définitions de l'art*, op.cit., p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 15.

l'art. La prolifération actuelle d'objets artistiques dépourvus de qualités esthétiques manifeste notamment que le renversement de sa fonction s'est maintenant imposé tel l'usage courant d'une définition de l'art. L'affirmation de ce changement d'usage marque la fin d'une perception universelle de l'art et, de là, soulève la question souvent amère du relativisme. En effet, le dérèglement de la définition de l'art par le ready-made et ses variantes contemporaines s'accompagne d'un inévitable aplanissement des hiérarchies et des distinctions qui rend l'exigence d'une définition paradoxalement toujours plus pressante.

Plusieurs philosophes dont Michaud développeront à cet effet une certaine définition de l'art contemporain fondée sur la coexistence relativement pacifique de pratiques et d'objets pluriels. Philosophe polémiste particulièrement intéressé par l'esthétique, l'art contemporain et les approches politiques, Michaud retrace, depuis l'utopie « communicationnelle, démocratique et civilisationnelle¹⁵ » de l'art, le lent processus de désenchantement de la communicabilité de l'art malgré lequel :

L'art continue à être présenté comme une source de légitimation et de motivation qui pourrait réenchanter la vie sociale – mais il s'agit là d'un mirage. [...] À travers la crise de l'art, il est en fait question des nouveaux concepts que nous devons former pour penser la démocratie radicale.¹⁶

Ainsi, il explique la fin de la certitude et des normes universelles par un modèle artistique de transgression/intégration désignant enfin le relativisme esthétique comme le nouveau conformisme contemporain. Cette analyse trouve d'ailleurs un écho significatif dans l'approche sociologique de Nathalie Heinich qui s'intéresse principalement aux jeux de pouvoir opérés autour de la reconnaissance des œuvres contemporaines et de leur devoir de transgression. Sociologue de l'art, Heinich propose, dans la foulée des recherches de Bourdieu, une analyse empirique des réseaux du champ des arts contemporains qu'elle résume en ces termes :

Transgression par les artistes, rejet par le public, intégration par les institutions et, à nouveau, transgression un peu plus provocante, intégration par la critique et la frange initiée du public, rejet encore plus violent d'un public plus profane, accélération de l'assimilation par les spécialistes : avec cette partie de main chaude entre artistes-émetteurs, spectateurs-récepteurs et spécialistes-médiateurs, s'est imposé en deux générations le nouveau paradigme de l'art contemporain.¹⁷

¹⁵ MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (1998), p. 242.

¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹⁷ HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 327.

Dans cette perspective, la crise de l'art contemporain se résume aux tensions issues, d'une part, de la confrontation de différentes croyances sur l'art à une pluralité exponentielle d'objets et, d'autre part, de l'exemption de ces objets, par leur simple admission dans le monde de l'art, à toute exigence de justification de leur esthétique subversive. Bref, en examinant les tensions dans le champ social encouragées par l'art contemporain, Michaud propose donc une explication au consensus autour du relativisme esthétique et à l'apparente dégradation des critères qui s'en suit. Calqué sur les propositions artistiques contemporaines et les conditions de leur réception, le modèle esthétique développé par le philosophe s'apparente en vérité à un diagnostic des conditions actuelles de l'art.

J'ai décrit un nouveau régime de l'art, celui où l'esthétique remplace l'art, où l'expérience de l'art prend le pas sur les objets et les œuvres, où les procédures et les postures remplacent les propriétés, où les transactions et relations font la substance.¹⁸

À la différence de l'artistique, qui désigne des objets particuliers reconnus par l'institution artistique, l'esthétique est un terme plus général applicable à tout ce qui peut être perçu et occasionner une expérience esthétique. Or, la dissolution graduelle des qualités esthétiques dans l'usage contrarié de la notion d'art compromet l'exercice de définition philosophique en raison, non pas de la pluralité stylistique qu'elle provoque, mais bien de l'incompatibilité de ses objets avec le concept même d'art. En fait, l'altération des critères évaluatifs et universels n'a pas affecté le caractère sacré de l'art, au contraire, c'est au cœur même de ce clivage entre les pratiques subversives et l'aura étonnamment inébranlable de l'art que se joue l'essentiel de la crise de l'art contemporain. Tandis que les assauts de la modernité laissaient prévoir, comme le pressentait par exemple Walter Benjamin, un dépérissement de l'aura de l'œuvre, les pratiques contemporaines se sont plutôt intéressées à exalter cette dimension sacrée en transgressant spécifiquement les contenus évaluatifs et esthétiques. Grand intellectuel du XX^e siècle, philosophe, historien et critique particulièrement versé dans les arts, la littérature et le cinéma, Benjamin reconnaît à l'expérience de l'art une qualité différente de celle des reproductions photographiques, alors en plein essor :

¹⁸ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit., p. 169.

Tous ces caractères se résument à la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus à valeur de symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art.¹⁹

Benjamin entrevoit non seulement la crise autour de cette nouvelle théologie de « l'art pour l'art²⁰ », mais en anticipe aussi les enjeux :

Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique.²¹

Cependant, la participation politique des « spécialistes-médiateurs²² », des institutions et, même, de la reproduction visent aujourd'hui à restaurer, voire à célébrer, l'aura des œuvres de manière à provoquer, en opposition à la matière insignifiante et commune, un rituel artistique. Autrement dit, à la rencontre insolite de l'œuvre sacrée et de l'objet trivial, s'esquisse les fondements du modèle contemporain.

Représentant le plus notoire et accessible de l'esthétique analytique, le philosophe et critique d'art Danto s'intéresse alors à cette dislocation entre la valeur de l'œuvre et celle de son objet, et propose une définition de l'art capable d'englober cette disparité. Dans son ouvrage *La transfiguration du banal*²³, il interprète les objets que rien ne distingue perceptuellement des objets communs et qui sont malgré cela des œuvres d'art. En référence notamment à l'énoncé populaire de George Dickie : « Une œuvre d'art au sens classificatoire est 1) un artefact 2) auquel une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art) ont conféré le statut de candidat à l'appréciation²⁴ », Danto fait intervenir une nuance importante liée aux conditions de l'art contemporain :

La théorie institutionnelle de l'art est certes capable d'indiquer les raisons pour lesquelles une œuvre comme Fontaine de Duchamp a pu être élevée au rang de simple objet à celui d'œuvre d'art. Mais elle n'explique pas pourquoi c'est cet urinoir particulier qui a été l'objet d'une promotion si remarquable, tandis que d'autres

¹⁹ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 1991, p. 276.

²⁰ *Ibid.*, p. 281.

²¹ *Ibid.*, p. 282.

²² HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, op. cit., p. 327.

²³ DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

²⁴ DICKIE, George, « Définir l'art », in *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 22.

urinoirs, exactement pareils à lui, sont restés dans une catégorie ontologiquement dévaluée.²⁵

Selon la thèse de Danto, ce qui spécifie ces objets n'est pas autant l'usage artistique, que l'intention de faire œuvre. En fait, à la différence d'un objet ordinaire qui n'est que lui-même, une œuvre est toujours à propos de quelque chose :

Vue ainsi, l'œuvre est constituée en représentation transfigurative plutôt qu'en représentation tout court, et je pense que ceci vaut pour toutes les œuvres d'art représentationnelles, que la transfiguration soit réalisée à travers l'acte conscient de soi [...], ou naïvement, comme l'artiste dote simplement ses sujets d'attributs à la fois surprenants et significatifs. Comprendre une œuvre d'art, c'est comprendre la métaphore qui, je pense, est toujours présente.²⁶

En privilégiant la reconnaissance des objets en tant qu'art sur leur usage, Danto libère la définition de l'art des prédicats perceptuels et dresse en quelques sortes la table pour sa démonstration de la fin de l'histoire et de l'art. En effet, comme le soulève aussi Jean-Pierre Cometti, philosophe près de l'art contemporain et principal acteur du rayonnement de l'esthétique analytique en France, la transfiguration du banal prend chez Danto une dimension historiciste :

L'idée d'une «transfiguration du banal» était en ce sens intéressante, à condition toutefois de la prendre au pied de la lettre et non pas, comme Danto, pour en faire la manifestation d'une sorte de ruse de l'histoire.²⁷

La fin de l'art, telle qu'explorée par l'auteur dans *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*²⁸, se pose effectivement comme l'aboutissement du processus de radicalisation de l'altérité des œuvres. En fait, les objets de la transfiguration du banal traduisent, selon Danto, une remise en question du présupposé d'essence de l'idée d'art par l'art lui-même. En d'autres termes, les démarches de disqualification des hiérarchies entre les arts, les objets communs et même la vie déterminent un nouvel état de l'art émancipé de son histoire :

²⁵ DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal*. Une philosophie de l'art, op. cit., p. 36.

²⁶ *Ibid.*, p. 271.

²⁷ COMETTI, Jean-Pierre, « Misère de l'historicisme », in *Les définitions de l'art*, op.cit., p. 137.

²⁸ DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 340 p.

Mais telle est précisément, dans le domaine des arts visuels, la marque de la période qui suit le modernisme : elle se définit par l'absence d'unité stylistique – ou tout au moins par l'absence d'une unité stylistique susceptible de former un critère et de permettre le développement d'une capacité de reconnaissance – et donc par le fait qu'elle ne saurait avoir de direction narrative. C'est pourquoi je préfère parler simplement d'art *posthistorique*.²⁹

Loin d'admettre que n'importe quoi peut formellement être de l'art, l'art *posthistorique* atteste plutôt de la fin des limites esthétiques ou historiques à la création artistique.

On n'échappe pas aux contraintes historiques en entrant dans la période posthistorique. Donc, quel que soit le sens selon lequel il est vrai que dans la période posthistorique qui est la nôtre tout est possible, cela doit être compatible avec l'idée de Wölfflin selon laquelle tout *n'est pas* possible. Pour faire disparaître le fumet faisandé du soupçon de contradiction, nous devons distinguer entre le tout qui est possible et le tout que ne l'est pas.³⁰

Ainsi, par sa définition de l'art *posthistorique*, Danto transforme la perte du principe d'unité et des propriétés objectives en art voire, ce qui est autrement problématique, en une condition même des pratiques actuelles. Toutefois, comme le résumant Cometti, Pouivet et Jacques Morizot :

Nous savons, et il le faut bien, que n'importe quoi ne peut être de l'art – en tout cas à un moment donné –, mais nous ne disposons d'aucun critère sûr qui nous permettrait d'en fixer les limites, peut-être même pas – contrairement à ce que supposent les définitions historiques de l'art – le rapport à une histoire (passée) ou à une tradition qui, en tant que telles, restent toujours exposées aux conséquences d'éventuelles innovations radicales.³¹

En somme, Danto propose une définition de l'art qui non seulement accommode la pluralité de goût et de valeur, mais qui, tel que le soulèvent les trois philosophes français, invalide aussi toutes formes d'innovations radicales pouvant contrevenir à sa définition de l'art. À vrai dire, la définition de l'art *posthistorique* reprend le modèle des définitions historiques de l'art tout en se déroband, en raison de son indifférence aux hiérarchies et critères, aux conséquences de telles définitions, soit les éventuelles dérogations à la tradition.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 289.

³¹ COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 152.

Cependant, la définition de Danto «[escamote] la dimension expérimentale des pratiques artistiques³²». À vrai dire, comme Michaud exposé plus haut, Danto néglige le fait qu'une définition de l'art ne détermine ce qui entre dans l'interprétation du concept qu'à un moment donné, elle ne précède pas les pratiques artistiques mais caractérise plutôt les œuvres à venir. Cometti précise :

Chez Danto, historicisme et essentialisme se donnent la main en tournant le dos aux pratiques ou aux conceptions qui marchent à contre-courant, et qui problématisent différemment l'indiscernabilité qu'il place au cœur de la «question de l'art».³³

Par conséquent, la présumée disparition des procédures de reconnaissance et de légitimation de l'art à laquelle leurs démarches tentent de palier n'apparaît plus que comme un écran de fumée voilant le véritable enjeu de l'effritement de la définition de l'art depuis Duchamp. Finalement, en marge de leurs entreprises de définition, ces auteurs confirment principalement la continuité, malgré la crise de la représentation de l'art et de sa fonction³⁴, de la dé-spécification de l'objet d'art.

1.1.3 De dé-spécification à dématérialisation

En dépit des crises et des annonces de la mort de l'art qui rendent inopérante l'idée même d'une définition de l'art, notre époque reste néanmoins attachée à l'utopie d'un sens commun esthétique. Or, ces différents mythes et intégrismes de l'art voilent la lecture des œuvres contemporaines avec des valeurs culturelles qui n'ont finalement que bien peu de chose en commun avec la sensibilité artistique actuelle. En fait, les préoccupations esthétiques contemporaines s'organisent en fonction de la complexité du monde dans lequel elles s'intègrent. Ainsi, à défaut de restaurer un principe d'unité esthétique révolu, elles aggravent la dé-spécification de l'art en compliquant la libération duchampienne du médium et sa mécanique d'appropriation d'un ensemble de sous-entendus et de références. Afin de préciser la portée de ce dispositif, les auteurs Cometti, Morizot et Pouivet se rapportent alors au mécanisme de l'«image d'images³⁵». D'abord avancé par François Soulages, cet énoncé exprime dans ce contexte autant la procédure d'appropriation que son aboutissement, soit

³² COMETTI, Jean-Pierre, « Misère de l'historicisme », in *Les définitions de l'art*, op.cit., p. 128.

³³ *Idem*.

³⁴ MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, op. cit., p. 253.

³⁵ SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998, p. 123.

des œuvres tissées d'allusions qui deviennent souvent incompréhensibles en dehors du réseau qui les a vues naître³⁶. Généralisée aux pratiques artistiques actuelles par ces philosophes, cette formule de Soulagès s'explique telle :

Chaque art remet en cause ses propres frontières, parce que son activité constitue la relance ou le démenti d'une interrogation qui a pu prendre naissance loin de là, et il établit de nouvelles lignes de démarcation pas moins mobiles et évolutives.³⁷

Ne pouvant atteindre, dans cette perspective, son plein pouvoir de signification que dans un cadre de réception allié, l'art contemporain dérange et relativise la notion d'esthétique.

Du même coup, c'est la notion d'esthétique qui est à son tour déplacée. Elle qui assumait la fonction de déterminer les conditions *a priori* de possibilité d'une expérience bâtie autour des prédicats esthétiques incontestables se trouve relativisée à la somme des usages que la communauté artistique décide de reconnaître comme siens.³⁸

En fait, non seulement les pratiques artistiques s'opposent à l'acte de définition de l'art, mais elles détournent aussi la philosophie de l'art de ses activités traditionnelles. Afin d'accommoder les manifestations artistiques les plus contradictoires, on tend effectivement à abandonner les prédicats esthétiques. Ainsi, comme l'illustrent notamment les propositions de définition exposées précédemment, on préconise l'identification d'un certain usage esthétique des objets qui seraient dès lors artistiques.

Il en découle que la catégorisation esthétique ne peut plus être menée qu'*a posteriori*, soit comme la recherche d'un plus grand commun multiple entre des œuvres que tout oppose dans leurs manifestations apparentes mais qui peuvent néanmoins partager des propriétés non exhibées, soit comme la détermination d'une procédure suffisante pour assurer leur inscription dans un monde qui, pour être *sui generis*, n'en est pas moins logé au sein de la société réelle – l'échec de chaque tentative relançant l'intérêt d'abord déçu pour la stratégie adverse.³⁹

³⁶ COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 191.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibid.*, p. 192.

³⁹ *Idem.*

En définitive, entre l'attente désespérée d'une catégorisation *a priori* des œuvres et une identification *a posteriori* toujours suspectée de connivence, l'évaluation esthétique est d'autant plus sollicitée qu'elle se confronte à des manifestations artistiques qui contribuent à sa désorientation.

Repris depuis la modernité jusqu'à aujourd'hui, l'exemple duchampien a dérégulé l'exercice d'une définition de l'art et les attentes envers l'évaluation esthétique. En vérité, les conditions contemporaines s'attachent au discours et à l'analyse esthétique, pourtant, par leur seule existence, elles les condamnent aussi à la désuétude. Les critères esthétiques ont été remplacés, selon l'expression de Cometti, Morizot et Pouivet, par «la somme des usages que la communauté artistique décide de reconnaître comme siens⁴⁰». Depuis, la pluralité des manifestations artistiques s'est graduellement imposée comme la norme, voire même un devoir. En fait, tel que l'énonce Thierry de Duve, professeur et commissaire assez critique envers les pratiques contemporaines : «l'universalité de l'art est devenue son impossibilité et que son impossibilité lui reste malgré tout prescrite comme un devoir d'universalité⁴¹». Tout cela considéré, il apparaît que la seule façon pour une définition de l'art fondée sur l'évaluation esthétique de persister serait de s'en remettre au jugement des œuvres au cas par cas. Cette solution impraticable révèle toutefois l'ampleur de l'handicap que posent les œuvres contemporaines à la philosophie de l'art. Malgré les conditions spécifiques de l'art contemporain :

L'on est toujours dans le jugement esthétique tel que Kant l'avait caractérisé comme jugement réfléchissant, mais avec cette clause singulière que l'idée régulatrice devient elle-même indéterminée et que n'importe quelle idée est susceptible d'en occuper le site. L'impératif équivaut donc à une injonction de la forme : «Fais comme si tu devais les prendre toutes ensemble pour maxime, de sorte que ce que tu auras fait soit conforme à n'importe quelle idée, l'idée universelle c'est-à-dire impossible du n'importe quoi, cette idée que justement la modernité nomme art » (de Duve, 1989, p. 141).⁴²

Les conditions des œuvres nécessitent une analyse esthétique contextuelle de telle sorte que des critères continuent, en apparence, à s'établir. Or, ces normes sont ponctuelles et,

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 136.

⁴² COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 194.

par conséquent, incapables de conduire une définition de l'art. En somme, les développements autour de la rupture duchampienne ont conduit à la dissolution de l'œuvre dans les méandres des activités philosophiques. La proposition de Danto prend alors, au cœur de cette faillite des échanges entre l'art et la philosophie, tout son sens et sa valeur. La définition de l'art *posthistorique* repose sur l'émancipation de l'art de la clôture de l'histoire. De là, il lui est aussi permis de produire sa propre théorie, c'est-à-dire que l'art *posthistorique* s'approprie le rôle de la philosophie. En effet, la thèse de la fin de l'art de Danto reprend le modèle hégélien de l'évolution de l'Esprit pour définir les pratiques artistiques contemporaines. En référence aux œuvres paradigmatiques *Fontaine*⁴³ de Duchamp et *Boîtes de savon Brillo*⁴⁴ de Warhol, il affirme d'ailleurs à cet effet :

[Les experts] découvrirent que les œuvres en question avaient des significations qui faisaient défaut à leur répliques perceptuellement indiscernables, et ils découvrirent également de quelle façon elles incarnaient ces significations. Il s'agissait d'œuvres produites spécifiquement pour le contexte de la fin de l'art, cela dans la mesure où la dimension de la représentation sensible n'y jouait guère de rôle, et qu'elles faisaient preuve en revanche d'un degré suffisant de ce que Hegel appelle le « jugement », pour justifier ma thèse – assez téméraire, je l'admets – selon laquelle l'art s'était transformé en philosophie.⁴⁵



Figure 1. Marcel Duchamp, *Fontaine*, porcelaine, 1917, 61 x 36 x 48 cm.

Figure 2. Andy Warhol, *Boîtes de savon Brillo*, boîtes de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique boîte, 1964, 43,2 x 43,2 x 35,6 cm chacune.

⁴³ Figure 1

⁴⁴ Figure 2

⁴⁵ DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, op. cit., p. 285.

L'art *posthistorique* correspond donc au moment où l'art se rapproche de l'Esprit et questionne enfin sa propre nature. En d'autres termes, la fin de l'art consiste en la substitution de la philosophie par l'art comme dispositif théorique, en ce sens où : « être une œuvre d'art signifie (i) être au sujet de quelque chose et (ii) incarner sa propre signification.⁴⁶ » Ainsi, cette thèse a le double avantage de fournir autant une solution à l'incommunicabilité de l'art et de la philosophie qu'elle esquivé les tensions autour d'une définition de l'art. Or, en admettant d'emblée la pluralité comme condition de l'art *posthistorique* Danto ouvre la voie à une perception dématérialisée de l'art contemporain. Dégagé d'une définition fondée sur l'évaluation esthétique et prompt à réaliser lui-même les ambitions de la philosophie, l'art s'inscrit moins dans le champ culturel que dans sa simple énonciation artistique. Si bien, que de matière à appréciation esthétique, l'œuvre est passée au statut de maxime sujette principalement à l'interprétation. En fait, appuyée sur la rupture duchampienne, la définition permissive de l'art par Danto réduit l'objet d'art à une quelconque variable, voire une illustration du projet, désormais philosophique, de faire œuvre d'art.

Certaine dans ses fonctions d'identification et de définition de l'art, la philosophie est définitivement remise en question par la reconnaissance artistique du ready-made. Le caractère artistique de ce dernier met rigoureusement à mal les critères et modèle traditionnels de l'art. En effet, à défaut de pouvoir limiter les atteintes à son exercice, la philosophie doit à tout le moins analyser et absorber la rupture duchampienne quitte à nier ses fonctions. Détournée de son usage traditionnel, la philosophie doit, plutôt que verser dans le relativisme le plus complet, intégrer cette dé-spécification du médium artistique à son modèle esthétique. Cependant, entre une définition plurielle de l'art et l'assimilation de cette même pluralité dans un programme historique, la philosophie ne résout pas la déchirure découlant du ready-made. En vérité, sous l'emballage cohérent d'une émancipation de l'art, la philosophie troque la dé-spécification du médium pour l'affranchissement matériel de manière à préserver et protéger son dispositif théorique. Cometti, Morizot et Pouivet développent :

S'il est devenu vain de concevoir une théorie générale, c'est tout simplement que celle-ci se réduirait à quelques variantes systématiques ou à un schéma communicationnel abstrait, par là même inapte à rendre compte de ce qui fait l'intérêt de la situation pour laquelle on l'a élaborée.⁴⁷

⁴⁶ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁷ COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, op. cit., p. 197.

En somme, les innovations radicales visant à déconstruire le processus d'identification et de définition de l'art sont désincarnées par ce même processus de sorte qu'elles se fondent en lui et en rejouent l'exercice à chacune de leur manifestation.

Sans être identifiée en ces termes, la dématérialisation de l'art trouve dans la thèse de la fin de l'art sa consécration. En effet, la démarche de Danto s'inspire des dissensions matérielles de l'art conceptuel pour réfléchir son interprétation de l'art *posthistorique*. Ainsi, la définition de l'art d'après la fin de l'art intègre l'esthétique radicale de l'art conceptuel tout comme elle balisera ensuite l'interprétation de l'art « désœuvré⁴⁸ » de l'esthétique relationnelle. Pour conclure, sans être les architectes les plus manifestes de la disparition de l'objet, les démarches philosophiques autour de la dé-spécification de l'art ont néanmoins édifié les premiers arguments théoriques sur lesquels s'est construit le postulat de la dématérialisation de l'art.

1.2 Pratiques conceptuelles et matières marginales

Avec la rupture duchampienne, la définition de la création artistique et de sa représentation s'est transformée. Effectivement, on ne définit plus autant les objets d'art que l'usage artistique des objets. Dès lors admise comme une proposition, la notion d'œuvre d'art semble se dégager graduellement de ses principes matériels et autoriser des modes d'évaluation et d'interprétation de l'art centrés sur ses conditions intellectuelles de possibilité. Au tournant des années soixante, cette distinction entre la notion d'œuvre et la matière s'est grandement radicalisée avec les pratiques conceptuelles. Fondé en partie sur la dé-spécification du médium post-ready-made, l'art conceptuel tente en vérité d'inverser l'organisation traditionnelle du discours sur l'art de manière à le libérer du système artistique matérialiste. Au cœur de cette ère conceptuelle, la pratique de l'histoire de l'art se confronte donc à une crise de la représentation qui déjoue son exercice. Elle-même une pratique de la représentation, l'histoire de l'art analyse et classe les œuvres de manière à rehausser leur pouvoir de signification. Alors que les pratiques conceptuelles se défont de l'objet et, par conséquent, suppriment la distinction entre l'art et son discours, le processus d'écriture de l'histoire de l'art se trouve complètement invalidé. Le récit de l'histoire de l'art qui imposait auparavant son discours comme l'unique réalité de l'œuvre voit désormais ses activités récupérées et

⁴⁸ Voir WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements*, *op. cit.*, p. 9-13.

transformées par les pratiques conceptuelles. Si l'intégration de ces pratiques à l'histoire de l'art est inévitable, elle exige néanmoins un réajustement de son modèle afin d'insérer la dimension matérielle singulière de l'art conceptuel dans le discours historique déjà existant. Ainsi, les fuites conceptuelles se voient récupérées par un système élargit des matériaux et des objets d'art. Privé de la sorte de son caractère ironique, l'art conceptuel incarne alors le pendant négatif de la matière, c'est-à-dire l'immatériel. L'art conceptuel s'insère dans le discours historique qu'il tentait de contourner. Si bien, que se perd non seulement son potentiel critique, mais aussi l'opportunité de réévaluer la nature de l'objet d'art hors de ses restrictions matérielles.

1.2.1 Représenter l'art

Affranchi des prédicats esthétiques perceptuels et des matières nobles, l'art trouve dans les pratiques conceptuelles un nouvel archétype du processus d'épuration formel engagé par la reconnaissance du ready-made. Rassemblés autour de la valorisation de l'idée sur sa réalisation, les artistes conceptuels dissolvent assurément l'acte de création et de représentation en un exposé autoréférentiel sur l'art. Depuis un discours en lui-même, l'art conceptuel soumet donc, côte à côte avec celle de l'histoire de l'art, sa propre interprétation de sa production artistique. Historienne, commissaire et critique reconnue, Lucy Lippard suit de près le mouvement conceptuel et s'impose de ce fait comme sa principale théoricienne. Marquée par une approche politique et féministe des arts modernes et contemporains, Lippard parvient à cerner les tactiques et enjeux fondamentaux de l'art conceptuel. Sans renier la dimension utopiste du mouvement, Lippard valorise néanmoins la fuite des artifices de la représentation et les possibilités artistiques qu'elle convoque. L'art conceptuel consiste en la promesse d'une libération de la création des entraves et des limites de l'objet en vue d'une autonomie nouvelle de l'œuvre devant la représentation historique.

Avec John Chandler, Lippard est en vérité la première à soulever dans les pratiques conceptuelles une tendance artistique faisant le pont entre les champs du verbal et du visuel. Selon ces auteurs, l'œuvre conceptuelle n'est pas une chose, mais plutôt un symbole ou un signe qui représente et traduit une idée. L'œuvre est donc plus qu'une fin en soi, elle est son médium qui lui-même n'est pas tenu d'incarner un message.

The medium need not to be the message, and some ultra-conceptual art seems to declare that the conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves.⁴⁹

Comme le décrivent notamment Lippard et Chandler, l'art conceptuel présente essentiellement des modèles, des illustrations ou des projets qui ne seront parfois jamais réalisés. En vérité, la réalisation de l'œuvre est loin d'être nécessaire. Déterminée par son concept plutôt que par son apparence, la logique conceptuelle de l'œuvre refoule le visuel au rang d'accessoire. Ainsi, en marge de l'expérience visuelle traditionnelle, l'art conceptuel demande un temps d'observation aussi long et attentif que l'œuvre est en quelque sorte non-visuelle. Malgré leur mise en valeur des processus sur l'objet, les pratiques conceptuelles s'accompagnent néanmoins de produits. «*Product*⁵⁰», en ce sens où les objets conceptuels incarnent une idée originale qu'en réaction à la foi historique et partisane en l'existence de l'objet dans l'art. Tel que le résumait d'ailleurs les auteurs: «*Throughout history, art has not been merely descriptive but has been a vehicle for ideas – religious, political, mystical; the object has been taken on faith.*⁵¹» Bien entendu, il n'y a rien de singulier ou de nouveau dans l'utilisation d'objets pour traduire une idée, toutefois les démarches conceptuelles se conforment à cette pratique plus spécifiquement pour contourner les méthodes de l'histoire de l'art.

En fait, l'obsolescence de l'objet préméditée par l'art conceptuel consiste en une atteinte aux tâches de l'historien et du chercheur. Avec l'objet conceptuel, s'éteint effectivement toute une méthodologie du jugement critique. Alors que l'analyse formelle peine à se valoriser devant des objets fondamentalement opposés à son exercice, l'objectivité de la démarche critique se heurte aux exigences conceptuelles de l'expérience de l'œuvre. À vrai dire, entre les objectifs de l'art conceptuel et le travail de l'historien d'art a lieu un étonnant renversement. Les ambitions conceptuelles viennent en fait orienter l'analyse. De telle manière, que la valeur formelle et l'expérience purement théorique de l'art conceptuel esquivent les procédures normales d'examen des œuvres. Par le discours de l'histoire de l'art les objectifs des artistes conceptuels passent du statut d'enjeux théoriques à celui de réalité artistique. Ainsi, au cœur des discours historiques il n'est plus tellement question de l'originalité de l'objet ou de sa portée émotive, mais plutôt des processus et de l'idée. Tel que le soulignent

⁴⁹ LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, «The Dematerialization of Art», *Art international*, vol. 12, no 2, février 1968, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

les auteurs: «*Judgement of ideas is less interesting than following the ideas through.*⁵²» Si bien, que la perception de l'œuvre se traduit finalement par une démarche de représentation. L'œuvre conceptuelle est construite sur le modèle d'un texte et parfois même d'un discours sur l'art qui finit par se confondre avec elle. Danto⁵³, par exemple, entretient cette confusion entre le discours de l'œuvre et celui de l'histoire lorsqu'il suggère qu'elle n'est plus soumise à l'interprétation de l'histoire de l'art pour être cohérente, au contraire, elle génère ses propres commentaires. Ainsi, l'art conceptuel s'approprie l'acte de représentation propre à l'histoire de l'art du même élan qu'il en renverse l'exercice. Le mouvement de démythologisation de l'objet d'art semble alors effectivement mettre un terme aux contraintes liées au discours historique. Historien d'art intéressé par le développement désordonné de l'histoire de l'art, Hans Belting reconnaît dans l'éclatement postmoderne des pratiques artistiques une nouvelle conscience du discours :

Représenter n'est plus innocent; ce qu'on souhaite, c'est d'être libre de toute règle contraignante de toute représentation quelle qu'elle soit. Ces développements [quand l'art récent se constitue sur le modèle d'un texte, d'un discours sur l'art à part entière⁵⁴] ont fait perdre à l'artiste sa distance fixe au passé. Il n'occupe plus une position stable dans une histoire de l'art qui continue.⁵⁵

Donc, contrairement à ce que sous-entend Belting, si la représentation historique ne semble plus innocente, ce n'est pas tant parce qu'elle l'aurait déjà été, mais plutôt parce que son objet d'étude ne permet plus cette illusion. Les stratégies de communication de l'art conceptuel sont de la communication pure et dévoilent de ce fait les écueils de l'ordre idéal de l'histoire de l'art. La désintégration de l'objet dans l'activité artistique marque une sorte d'apogée de la continuité historique tout en signant la fin de son mythe comme promesse d'avenir. Tout cela considéré, l'autonomie de l'art conceptuel à l'égard de l'histoire de l'art définit de nouvelles conditions de représentation et d'interprétation et abandonne cette dernière, selon l'expression d'Éric Michaud, à ses frontières. L'historien synthétise : «l'histoire de l'art est l'histoire des attentes collectives inscrites dans certains objets fabriqués pour les apaiser ou les satisfaire⁵⁶». Opposées à de telles convictions, les pratiques conceptuelles

⁵² *Idem.*

⁵³ DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, op. cit., p. 63.

⁵⁴ BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, op. cit., p. 78.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁶ MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, France, Hazan, 2005, p. 9.

incarnent judicieusement la démonstration de Michaud en ce sens où elles rattrapent les frontières de l'histoire de l'art. Par ailleurs, l'auteur identifie lui-même l'éclatement de la représentation et la réduction matérielle que nous associons à Duchamp et l'art conceptuel comme les signes de la désintégration du mythe de l'autonomie de l'histoire de l'art :

C'est pourquoi l'atomisation des pratiques et des formes de l'art, son auto-dissolution par renoncement à sa propre «volonté de puissance» et, finalement, sa progressive désincarnation tout au long du XX^e siècle ont constitué les seules réponses, limitées, que pouvaient apporter l'activité artistique à l'incessante incarnation du mythe producteur d'avenir, afin de préserver le vide du pouvoir – essentiel à la démocratie, mais que ne cesse de combler l'industrie de la culture.⁵⁷

En mettant un terme aux distinctions entre la pratique artistique et le discours sur l'art, les pratiques conceptuelles discréditent l'approche et les méthodes historiques traditionnelles. En effet, l'art conceptuel contient son propre discours sur l'art tandis que sa liberté à l'égard de l'objet lui épargne d'être repris par le cours régulier de l'histoire de l'art. Néanmoins, comme le pointe Belting :

L'objet d'étude (l' «œuvre») au sens traditionnel ne risque de parler en faveur d'un système général de représentation – comme l' «histoire», l' «art», ou «l'histoire de l'art» –, mais de livrer sa propre vérité, son propre message, et de tout manière il ne le fera jamais qu'en fonction des questions que l'historien lui pose.⁵⁸

En d'autres termes, autant l'œuvre conceptuelle génère un discours autonome, celui-ci ne se donne toujours qu'en réponse aux questions que l'on veut bien lui poser, soit en regard d'un système général de représentation qui lui est bien souvent préexistant.

1.2.2 Dématérialiser la représentation

Pensée comme une échappée au modèle de représentation traditionnel, la dimension matérielle spécifique à l'art conceptuel inverse le rapport entre le concept et son objet. L'idée originelle prend en vérité une importance capitale dans l'œuvre conceptuelle et reporte l'incarnation matérielle de celle-ci à un rôle plutôt secondaire. Ce renouvellement de la perception au profit du processus dévalorise définitivement l'objet fini et unique, mais

⁵⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁸ BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, op. cit., p. 82.

ne cesse de s'y référer. En effet, si l'objet conceptuel ne se présente pas comme un support original et définitif, il ne se conçoit pas moins en opposition stricte à ces concepts. Ainsi, la dématérialisation de l'art ne serait peut-être qu'une autre façon de célébrer la domination de l'objet en ce sens où le soulève Jean-Philippe Uzel : « L'œuvre d'art n'est pas, ou plus exactement, n'est plus un objet.⁵⁹ » La signification de l'art serait passée de la matière au discours de sorte que cet éloge de la dématérialisation sert un essentialisme de l'œuvre observé notamment par Belting⁶⁰. L'objet de l'art conceptuel accomplit l'idéal de l'objet de l'objet de l'histoire de l'art.

Souvent issu d'un travail collectif ou même de l'appropriation, l'objet conceptuel fournit une vive critique du style individuel comme indice d'originalité, mais aussi de la matière comme aboutissement de l'œuvre. Ce raisonnement particulier amorce une esthétique axée sur le non-visuel qui n'est pas indifférente aux atteintes de Duchamp à l'ordre esthétique. En réalité, l'abstraction radicale conceptuelle emprunte à Duchamp la dépersonnalisation de l'objet et l'emphase sur le processus autant que son attitude face à l'art avec un grand A :

There is a decided element of humour in most of this [conceptual] work which is by no means to say that is not serious; the best comedy is always serious art; [...]. The sort of humor these artists are concerned with is really wit, an Anglo-Saxon word that originally meant "mind" [...] and the world gradually came to designate "the ability to make clever, ironic or satirical remarks usually by perceiving the incongruous and expressing it in a surprising or epigrammatic manner".⁶¹

Ainsi, la profonde désintégration de l'art et la libération du concept qui s'y adjoint ne sont pas tant des innovations conceptuelles que les enjeux d'un renforcement de l'attitude duchampienne à l'égard de l'objet d'art. Toutefois, du support détourné et humoristique à l'épilogue du processus créatif, les objets duchampiens et conceptuels n'autorisent pas le même degré d'absorption par l'histoire de l'art soulevé par Chandler et Lippard :

⁵⁹ UZEL, Jean-Philippe, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », in *Objets et mémoires*, op. cit., p. 184.

⁶⁰ BELTING, Hans, « Introduction », *Le chef-d'œuvre invisible*, op. cit., p. 11-32.

⁶¹ LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », op. cit., p. 33.

*Younger artists probably do not consider Duchamp a particular influence or force, as Johns, Dine and others did around 1960; this is due to the almost total absorption and acceptance of Duchamp's esthetics into the art of the present. He is no longer particular; he is pervasive.*⁶²

Les œuvres de Duchamp entretiennent un rapport ambigu à l'histoire de l'art qui se double, lors de leur exposition, d'un puissant potentiel de dérision. Les œuvres conceptuelles, quant à elles, fuient, voire dénoncent ce type de récupération par l'histoire de l'art et ses institutions aussi ironique soit-il. À vrai dire, l'objet est, dans les deux cas, principalement un véhicule pour le concept, cependant, l'approche conceptuelle prévoit que l'idée rivalise avec l'objet de manière à annuler les possibles allégations de plaisir esthétique. L'exploitation du non-visible se veut donc un repart efficace à l'approche matérialiste de l'histoire de l'art. Les auteurs en tiennent pour preuve l'intronisation des ready-made dans le discours esthétique :

*The danger, or the fallacy, of an ultra-conceptual art is that it will be "appreciated" for the wrong reasons, that it will, like Duchamp's Bottle Rack or Large Glass, come to be mainly an ingratiating object of esthetic pleasure instead of the stringently metaphysical vehicle for an idea intended. The idea has to be awfully good to compete with the object, [...].*⁶³

Ce que les auteurs soulignent ici est particulièrement important : le concept de l'œuvre doit être assez complet pour rivaliser avec l'attrait de l'objet. En fait, le produit d'art participe encore à une certaine esthétique, tandis que les ambitions non-visibles, c'est-à-dire conceptuelles, devraient plutôt la nier. Affranchi des contraintes techniques, des attentes matérialistes et même du marché de l'art, les propositions conceptuelles ne sont pas pour autant non-visuelles. Il subsiste une part visible que les auteurs tentent de justifier en marquant une distinction entre les dimensions visibles et visuelles de l'art conceptuel. Malgré des objets parfois non-visibles, l'art conceptuel consiste néanmoins au regard des historiens Lippard et Chandler en un art visuel :

⁶² *Ibid.*, p. 34.

⁶³ *Idem.*

*Non-visual must not be confused with non-visible; the conceptual focus may be entirely hidden or unimportant to the success or failure of the work. The concept can determine the means of production without affecting the product itself; conceptual art need not communicate its concept.*⁶⁴

De l'art comme produit à l'art comme idée, la représentation conceptuelle accomplit ainsi les conditions décisives de la dématérialisation expliquées notamment par Danto⁶⁵. Selon le philosophe et critique, la définition de l'art se confond avec sa nature de telle manière que les œuvres s'apparentent à des exercices philosophiques. En effet, le principal défi de l'art conceptuel est de mettre en scène des moyens pour exprimer le concept de façon évidente sans pour autant s'en remettre à la matière pour déterminer le sens de la production. Pourtant, la notion même de dématérialisation réfère à l'absence de matière, définissant fatalement la rareté matérielle comme logique de la production conceptuelle.

Lorsqu'il détourne les modèles de représentation historique et critique, l'art conceptuel ne parle pas de lui-même ni d'art en général. En fait, la dématérialisation conceptuelle de l'art s'adresse au système de représentation en soit. L'affinement de la matière transforme la relation entre l'œuvre et son spectateur comme elle façonne un nouvel usage de l'histoire et de la critique. En effet, la perte de l'objet comme support et garant de l'unicité se révèle un revirement esthétique important. L'objet n'est pas une fin au processus créatif, pas plus qu'il ne contient l'œuvre, il se résume finalement à une alternative comme une autre. De plus, le support conceptuel s'offre à son spectateur sans l'intervention d'un tiers, la communication des œuvres est plus ouverte et certainement plus interdisciplinaire que sous le modèle de représentation historique. Dans sa préface de 1996, Lippard persiste dans cette voie :

*Yet, with a longer view, it is also clear that the Conceptual artists set up a model that remains flexible enough to be useful today, totally aside from the pompous and flippanant manner in which it has sometimes been used in the art context.*⁶⁶

Pour tout dire, le projet de dématérialisation entrepris par l'art conceptuel définit un idéal de représentation souple et marginal en ce sens où il s'oppose aux frontières de l'histoire de l'art. Cependant, ce processus de dématérialisation atteint de manière bien fugitive la

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, op. cit., p. 107.

⁶⁶ LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. xxi.

représentation de l'art. En évacuant l'objet, les démarches conceptuelles organisent une fuite seulement provisoire du système artistique matérialiste. Une échappée momentanée que Lippard avait d'ailleurs anticipée comme telle :

Even in 1969, as we were imagining our heads off and, to some extent, out into the world, I suspected that "the art world is probably going to be able to absorb conceptual art as another 'movement' and not pay too much attention to it. The art establishment depends so greatly on objects which can be bought and sold that I don't expect it to do much about an art that is opposed to the prevailing systems." (This remains true today – art that is too specific, that names, about politics, or place, or anything else, is not marketable until it is abstracted, generalized, defused.)⁶⁷

Chaque manifestation dématérialisée est passagère en ce sens où elle s'incarne dans la substance fragile du concept. Autrement dit, l'acte de dématérialisation est aussi instable et éphémère que ses manifestations conceptuelles. En revanche, cette échappée temporaire a un effet durable sur le monde de l'art. La consolidation du processus duchampien de décroissement de l'art façonne un rapport à l'objet qui sera exploité au-delà du mouvement conceptuel, notamment par les pratiques relationnelles. L'auteur conclut elle-même à cet effet :

Perhaps most important, Conceptualists indicated that the most exciting "art" might still be buried in social energies not yet recognized as art. The process of extending the boundaries didn't stop with Conceptual art: These energies are still out there, waiting for artists to plug into them, potential fuel for expansion of what "art" can mean. The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility.⁶⁸

L'art conceptuel renforce ainsi une certaine tendance de la production artistique à la dématérialisation et introduit de ce fait à de nouvelles possibilités plus théoriques.

Pour sûr, la dématérialisation conceptuelle autorise un détachement de l'artiste envers la matière en ce sens où il n'est plus directement en contact avec elle. Plus près de l'ingénieur que de l'artisan, l'artiste conceptuel admet donc une véritable distance dans le geste artistique qui non seulement désincarne le rapport à la matière, mais modifie aussi la définition de l'issue du parcours créatif. Cette distance entre le créateur et son produit fixe le statut éphémère de l'œuvre et lui substitue alors le spectateur comme figure du dénouement

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. xxii.

du parcours créatif. Ainsi, le spectateur se présente telle la matière ultime de l'œuvre conceptuelle. Une œuvre matérielle, même abstraite, existe en elle-même tandis que l'œuvre conceptuelle exige d'être perçue pour exister. Matériau de la perception, le spectateur constitue en effet, comme le soulève Paul Virilio dans son entretien avec Fred Forest, la matière première de l'œuvre puisque sa participation anime le concept : « Nous sommes le matériau même de la perception. Nous ne sommes plus matière dernière, nous sommes matière première. ⁶⁹ » Le rôle capital du spectateur dans l'œuvre conceptuelle met en lumière l'intention réelle de la dématérialisation conceptuelle, c'est-à-dire soumettre un art capable d'incarner la pensée. Tout compte fait, la chaîne interminable de substitutions conceptuelles n'est qu'une autre manière de destituer le développement de la représentation. La réduction de la matière permise par chaque remplacement, de celui de l'objet par le concept jusqu'à celui de l'œuvre par son projet en passant par celui de la matière par le spectateur, intervient les statuts de l'idée et de sa réalisation. En somme, la dématérialisation conceptuelle marque une inversion dans la définition de l'œuvre qui se trouve à être la déduction d'une idée plutôt que sa traditionnelle matérialisation.

Non-visible et pourtant offert sans condition à la perception : « *visual art is still visual even when it is invisible or visionay*⁷⁰ », l'art conceptuel est en tension entre ses ambitions et sa réalité concrète. Il tente d'échapper aux catégories et impose l'absence comme programme esthétique au sein duquel il veut se dissoudre. L'œuvre qui espère se libérer de sa matière s'avère alors une théorie en soi, laquelle met un terme à toute opération de représentation qui n'émergerait pas d'elle. Si l'art conceptuel met en défaut toute possibilité de récupération dans un ordre de représentation traditionnel, il est encore loin d'en être émancipé. La dématérialisation est une notion instable qui ne se définit que par opposition, c'est-à-dire en regard de ce qu'elle n'est pas. De plus, le caractère éminemment temporaire de l'œuvre dématérialisée repose beaucoup sur l'histoire pour entretenir le souvenir et la trace de son existence. Ainsi partiellement libéré des diktats de la représentation, l'art dématérialisé n'a d'autre option que de s'en remettre ultimement à la logique matérialiste du programme historique.

⁶⁹ Entretien entre Fred Forest et Paul Virilio, « La fin des certitudes », *Art Press*, no 12, février 1988, p. 16.

⁷⁰ LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, « The Dematerialization of Art », *op. cit.*, p. 34.

1.2.3 De fuite immatérielle aux *immatériaux*

Les démarches de réduction matérielle ont transformé la substance des arts visuels et fait éclater la représentation, cependant leurs propositions ne sont pas épargnées d'une lecture historique. En effet, de l'abandon du tableau duchampien jusqu'à la dématérialisation conceptuelle, la fonction artistique de l'objet s'est écartée de son statut référentiel pour une orientation plus abstraite. Qu'il se saisisse comme proposition philosophique ou qu'il embrasse son concept, l'objet d'art se réfère à un usage différent de celui indiqué par les formes traditionnelles d'art. Ainsi, dans cette nouvelle application de l'objet se traduit une tendance dont la théorie historique s'empare. On reconnaît du ready-made à l'art conceptuel une destination historique qui autorise leur annexion au programme de représentation existant. La matière depuis le renforcement de la rationalisation de la production artistique est devenue, à juste titre, le support conceptuel de l'histoire de l'art. Cependant, cette disposition pour la facticité et la dématérialisation du matériau n'a pas éliminé la matière, elle l'a, comme le défend Florence de Mèredieu, plutôt libéré de son obligation de matérialité :

L'artificialisation et la dématérialisation croissante du matériau, tout au long du XX^e siècle, de prolifération de matériaux divers et incongrus: la tendance à une forme de conceptualisation et de rationalisation de toute une part de la production artistique.⁷¹

La matière n'est plus forcément physique, elle rassemble dorénavant aussi des composantes immatérielles que la philosophe et essayiste propose de discerner.

Dans son ouvrage encyclopédique et relativement controversé *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, la philosophe se fait historienne et retrace tout au long du XX^e siècle le lent processus de réduction de la matière qui a conduit à la dématérialisation conceptuelle. De l'atténuation de l'aura des œuvres visuelles jusqu'à la dissolution de l'objet dans les rites relationnels, en passant justement par l'ère conceptuelle, de Mèredieu identifie les modalités de la disparition de l'objet d'art. D'après l'auteure, l'amaigrissement matériel entraîne non pas l'effacement de l'objet, mais provoque plutôt une mutation de la définition traditionnelle de l'objet d'art. De Mèredieu explique :

⁷¹ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 483.

Le XX^e siècle aura donc été caractérisé, en partie (et en partie seulement !) par la dissolution et la disparition progressive de l'objet. Objet d'art, au sens traditionnel du terme, œuvre physique, matérielle, concrète, offrant aux sens une multiplicité de qualités et ou de propriétés perceptives.⁷²

Or, la dématérialisation conceptuelle fait intervenir des œuvres qui ne sont plus tangibles de même qu'elles échappent aux paramètres spatio-temporelles propres à l'expérience commune de l'art. Ces œuvres s'autorisent une ubiquité nouvelle qui renverse le rapport d'autorité de la matière. Selon l'auteure :

Ce qui compte est désormais, la trace, la marque ou le passage de l'événement – trace qui peut elle-même être invisible. Blanche et comme négative. Souvenir, empreinte ou moule creux.⁷³

Les approches conceptuelles encouragent effectivement une disparition, toutefois, elles n'engagent selon de Mèredieu que le substrat matériel. La dématérialisation conceptuelle abandonne le support de l'œuvre de sorte que sa matière n'est qu'une abstraction. L'auteure rappelle que loin d'un effacement définitif, la matière est un enjeu important des démarches conceptuelles. L'objet participe d'un processus de théâtralisation, il disparaît et réapparaît et devient de ce fait le lieu d'une mise en scène particulière. En fait, de Mèredieu identifie au cœur de l'exposition conceptuelle une dynamique d'opposition. L'œuvre conceptuelle n'offre pas dans une absence littérale de matériau, elle se construit par les différentes tensions entre la prolifération et l'exténuation de cette matière. Ainsi, on retrouve plusieurs similarités entre l'esthétique conceptuelle et l'esthétique de la disparition définie par Virilio dans son livre du même titre⁷⁴. En bref, Virilio explique qu'après des siècles d'une esthétique de l'apparition, les choses sont aujourd'hui, dans notre univers dominé par les images photographiques et cinématographiques, appréciées par la qualité de leur disparition. Cette conversion de la logique formelle étudiée par Virilio se trouve alors au cœur de la thèse de Mèredieu comme l'attestation philosophique de la séparation matérialiste des arts visuels :

Du ciseau du sculpteur, du geste du peintre, du monde de la matière un monde émergeait; des formes se dessinaient. Mais voici soudain que tout bascule. Les choses existent désormais par la qualité de leur disparition – fulgurante, instantanée,

⁷² *Ibid.*, p. 573.

⁷³ *Ibid.*, p. 574.

⁷⁴ VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, A. Balland, 1980, 137 p.

et non plus progressive comme autrefois. Ce n'est plus le plein qui compte, mais le vide, l'objet mais sa trace, le son mais le silence, la présence mais l'absence.⁷⁵

Autrement dit, au contraire de l'esthétique conceptuelle précisée par Lippard, l'esthétique de la disparition s'intéresse au vide, à la trace et à l'absence. Or, pour qu'il y ait disparition, il faut d'abord une apparition. Le travail de définition de Mèredieu détermine alors, dans ce rapport paradoxal à l'exposition, le rôle fondamental de la matière des stratégies conceptuelles. Il s'agit véritablement d'utiliser le minimum matériel afin d'en soutirer le plus grand effet, une démarche d'épuration que l'auteure associe à la transsubstantiation, soit la conversion de la matière en l'exaltation de son absence. Ainsi, la nouveauté conceptuelle n'est pas tant la fin de la matière :

Ce qui est donc nouveau, c'est l'intrusion du non visible, tactile ou perceptible au sein même de ce qui a nom art. Surface nue. Objet absent. Pièce vide. Nous sommes là comme au degré zéro de la représentation.⁷⁶

Degré zéro de la représentation, les discours sur la dématérialisation valorisent le concept comme source de sens et reformule dans la foulée l'avenir de la matière en art. De l'altérabilité importante à la formation de l'aura, la matière se mesure dorénavant à une prescription de mutabilité des œuvres. En effet, le modèle d'œuvre à partir duquel Benjamin organise son analyse des répercussions matérielles et idéales de l'histoire et du temps sur l'objet n'est plus exclusif. En 1939, Benjamin explique :

À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une chose* : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses processeurs successifs.⁷⁷

Cependant, les œuvres conceptuelles échappent au vieillissement et à la patine de l'histoire, leur matière est pensée pour se transformer et même disparaître. Comme le soutient de Mèredieu, les œuvres ont aujourd'hui une existence plus complexe et des destins parfois indépendants des intentions de l'artiste. En fait, cette nouvelle flexibilité des œuvres est

⁷⁵ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 577.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 582.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres III*, op. cit., p. 273.

entièrement redevable à la matière. Loin du matériau résistant qui intègre à son aura la patine de l'histoire, la matière conceptuelle est éphémère, mouvante et intellectuelle. De Mèredieu observe alors une analogie importante entre le projet esthétique hégélien et la matière conceptuelle. Chez Hegel⁷⁸, la matière n'est qu'une étape à passer afin d'atteindre le concept pur, elle devrait lui céder le pas et, ultimement, s'éteindre. Dans une perspective nettement plus nuancée, de Mèredieu repense la conclusion de l'esthétique hégélienne pour approfondir son étude de la matière conceptuelle :

Si l'on envisage maintenant la postérité hégélienne, force est de constater que l'on a affaire à un champ contrasté. Toute une part de la modernité (l'art abstrait, l'art conceptuel, les courants se réclamant, à la suite de Duchamp, d'une intellectualisation de l'art) prolongent Hegel, alors que bien d'autres (l'arte povera, les matiéristes, les tenants de l'objet, etc.) se situent à l'exact opposé du mouvement hégélien. Les artistes contemporains expriment donc et parcourent à des degrés très divers (et souvent opposés), l'intégralité de l'aventure hégélienne de la matière.⁷⁹

À vrai dire, l'auteure remplace les notions de disparition et de dématérialisation grandement inspirées du programme esthétique réfléchi par Hegel par le système d'opposition matériel / immatériel. Structure bipolaire qui autorise l'historienne à inclure les multiples retours à l'objet au récit d'une l'histoire de l'art autrement concentrée sur le prolongement de l'intellectualisation de l'art projetée par le philosophe et observée par les artistes conceptuels. De Mèredieu fait là la démonstration d'un système artistique où alterne l'usage de matériaux matériels et immatériels de telle sorte que la liquidation de la matière ne semble plus une fin :

Notre système de valeurs est donc bien bipolaire – et tout à la fois idéaliste et matérialiste –, alors que celui de Hegel apparaît comme strictement orienté vers l'assomption et la disparition de la matière.⁸⁰

En d'autres termes, elle troque la notion de dématérialisation pour une définition métaphorique de la matière et de son usage qui ne cherche pas à opposer la matière à son absence. L'immatériel ne se définit pas comme la réplique inversée de la matière, il a sa substance propre que l'auteur associe plutôt à la sublimation du matériau. Pour tout dire, l'immatérialité résulte d'un processus d'amenuisement matériel, ainsi, loin d'une logique

⁷⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, PUF, 1981, 230 p.

⁷⁹ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 660.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 661.

radicale de contestation et de disparition, de Mèredieu soumet une interprétation contrastée de la matière qui comprend la réalité transparente des pratiques conceptuelles :

L'amplitude de l'écart entre les deux pôles (du matériel et de l'immatériel) est donc variable suivant les artistes. Dans certains cas, cet écart peut s'avérer nul. Ou très étroit. Ainsi en serait-il de l'art conceptuel.⁸¹

La définition de l'immatériel comme matériau artistique renouvelle non seulement la compréhension de l'exténuation de la matière en art, mais elle dissipe aussi les ambiguïtés autour de la valeur d'exposition des objets conceptuels. Dépeints initialement par Lippard comme un échec du projet conceptuel, la production et l'exposition des objets d'art sont aussi décrits par l'auteure comme une forme de soumission au système artistique capitaliste :

It seemed in 1969 [...] that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here [en Amérique] and in Europe; they are represented by (and still more unexpected – showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces, primarily art that can be shown inexpensively and unobtrusively in infinite locations at one time), art and artist in a capitalist society remain luxuries.⁸²

Chez de Mèredieu, la production et l'exposition d'objets conceptuels se révèlent plutôt comme les signes d'une certaine actualisation de la pratique :

Aujourd'hui – sous l'influence d'un mouvement inverse de celui des années 1960 et qui tend (en partie pour des raisons marchandes) à privilégier la production d'objets – l'art conceptuel retrouve sa valeur d'exposition. Il tend de plus en plus à se montrer ou à s'exposer, accédant ainsi à cette effectuation ou actualisation dont il n'avait cure autrefois et qui n'apparaissait alors que comme «une affaire de pure forme».⁸³

En fait, inversement aux idéaux du mouvement des années soixante, l'auteure reconnaît dans la participation de l'art conceptuel au marché de l'art l'indice d'une diversification de la définition de la matière, soit la confirmation de la valeur d'exposition de l'immatériel.

⁸¹ *Idem.*

⁸² LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit., p. 263.

⁸³ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 557.

Assumée comme acte de représentation, l'œuvre conceptuelle se définit aussi tel un véhicule idéologique autonome, voire un signe. Cette émancipation de l'œuvre d'art en un discours marque alors une inversion de valeur entre l'objet de l'œuvre aboutie et le concept qui leur a préexisté. La production de l'objet devient effectivement accessoire à l'énonciation de l'idée. En fait, les pratiques conceptuelles radicalisent la dé-spécification du médium post-Duchamp en un programme esthétique axé sur la libération entière de la matière. En d'autres termes, de la perte de leur spécificité artistique avec Duchamp, les objets conceptuels brillent dorénavant par leur absence. Systématisé par de Mèredieu à l'intérieur des frontières de l'histoire de l'art, le long processus de réduction matérielle de Duchamp aux pratiques conceptuelles s'annonce presque comme une destination historique. Conclusion normale pratiquement prévisible, l'éclatement de la représentation et la réduction matérielle participent désormais d'une démarche immatérielle de diversification de la matière. Bref, la notion d'immatérialité dégage la dématérialisation du concept étroit d'absence. Les conclusions de *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* suggèrent plus qu'une nouvelle interprétation de la matière conceptuelle, elles lui consentent une existence rationalisée dans le récit historique classique. Cependant, l'analyse de la substance fantomatique de l'immatériel reste assez près de l'approche évolutive et moderniste dénoncée autant par Lippard : « *hopes that "conceptual art" would be able to avoid the general commercialization, the destructively "progressive" approach of modernism were for the most part unfounded* »⁸⁴; que Belting : « l'histoire de l'art, c'est évident, n'est pas terminée comme discipline. Mais sous certaines de ses formes et de ses méthodes, c'est probablement une discipline épuisée »⁸⁵. En effet, l'auteure articule sa définition de l'objet conceptuel en fonction de son programme théorique qui tend malgré tout à édifier l'histoire de l'art sur la voie inéluctable de la dématérialisation. De Mèredieu observe les tendances artistiques comme autant de variations sur le devenir de la matière. Ainsi, de Duchamp comme artiste concepteur et sculpteur de l'invisible jusqu'aux réseaux d'échange et de manipulation des approches relationnelles, de Mèredieu esquisse le parcours de l'art toujours vers un « statut de plus en plus indifférencié »⁸⁶. L'auteure soulève alors :

Cette tendance [la dilution de l'œuvre dans la vie quotidienne], très forte autour des années 1970, s'est toutefois inversée avec le retour à l'institution muséale qui

⁸⁴ LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit., p. 263.

⁸⁵ BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, op. cit., p. 74.

⁸⁶ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 671.

caractérise les dernières décennies, l'art devenant désormais le matériau de l'art et s'autogénérant en un processus qui inclut l'ensemble des institutions artistiques, (musées, galeries), tout en plaçant sur le devant de la scène artistique ses principaux agents (critiques, conservateurs, collectionneurs) et ses médiateurs (les journaux, magazines et principaux circuits de distribution de l'art.⁸⁷

L'immatérialité explique donc le mouvement de dilution de l'art de telle manière que son émancipation comme sujet de sa propre activité n'apparaît plus que comme l'exigence d'un long processus de diffraction de la matière.

1.3 Approches relationnelles et corps incontrôlables

Inhérent à la démarche de dé-spécification du médium artistique, le rôle du spectateur se trouve particulièrement revalorisé par le ready-made. Selon Duchamp, l'artiste n'est plus le seul à accomplir l'acte de création, au contraire, ce dernier ne fait que soumettre des objets, c'est le spectateur qui en interprète finalement l'artisticité. Par ce transfert du pouvoir de transmutation de la matière en œuvre de l'artiste au spectateur, Duchamp revalorise la conscience du spectateur qui sera ensuite au cœur des propositions conceptuelles. Libre de concevoir et de posséder intellectuellement les projets, le spectateur devient effectivement une composante importante des œuvres conceptuelles, voire dans certains cas une propriété essentielle. Au début des années quatre-vingt-dix, la critique d'art se mesure alors à un nouveau modèle d'expérimentation et d'approche des œuvres. En effet, tandis que se multiplient les propositions de type relationnel, les critiques se trouvent singulièrement sollicités au cours de la genèse des œuvres. Les œuvres relationnelles exigent de leurs spectateurs une participation accrue pour exister et les critiques, par leur rôle de première ligne dans le champ artistique, deviennent des acteurs privilégiés de cette esthétique. Ainsi, l'approche traditionnellement évaluative des critiques prend dans le cadre des pratiques relationnelles une dimension théorique nettement plus près de la pensée esthétique. Au cœur de cette mutation du statut de la critique se détermine un objet d'art devenu presque incontrôlable. Processuel et inachevé, l'objet relationnel fait effectivement la démonstration d'une forme singulièrement ouverte qui se destine sous la loupe de cette pensée critique-esthétique à disparaître.

⁸⁷ *Idem.*

1.3.1 Évaluer l'art

À la rencontre d'influences diverses, l'œuvre relationnelle, ni absolument interactive ni littéralement immatérielle, s'insère plutôt furtivement entre son spectateur et l'objet. Considérée comme un modèle de communication, l'œuvre privilégie son expérience, si bien qu'elle relègue sa matière en périphérie de sa définition. Critique et commissaire réputé, spécialiste des pratiques contemporaines et émergentes, Nicolas Bourriaud expose et structure les principes de cette nouvelle approche de l'art en un programme esthétique. Redevables au critique non seulement de leur nom, les approches relationnelles bénéficient alors d'une théorie esthétique à même d'encadrer et, surtout, d'incarner ses enjeux fondamentaux.

Les pratiques relationnelles émergent en plein vide théorique responsable, selon Bourriaud, d'un certain malentendu autour d'elles :

On se contente trop souvent de faire l'inventaire des préoccupations d'hier, afin de mieux se désoler de ne pas en recevoir de réponses. Or la première interrogation, en ce qui concerne ces nouvelles approches, concerne évidemment la forme matérielle des œuvres. Comment décoder ces productions apparemment insaisissables, qu'elles soient processuelles ou comportementales – en tous cas « éclatées », selon les standards traditionnels – en cessant de s'abriter derrière l'histoire de l'art des années soixante ?⁸⁸

En fait, les approches traditionnelles historiques et philosophiques peinent à décoder la forme inhabituelle des objets relationnels. Au mieux, elles les assimilent à l'art conceptuel et aux happenings des années soixante, au pire, elles rejettent le statut artistique duquel elles se réclament. Autrement dit, au-delà de l'inventaire peu signifiant de leurs correspondances et similitudes avec les préoccupations passées, les manifestations relationnelles se déploient dans un désert théorique. La critique prend alors, dans ce contexte précis, la pleine mesure de son potentiel théorique. Attaché à l'étude du présent, la critique reprend le modèle d'interprétation propre à la tradition esthétique allemande en ce sens où elle se pose telle l'interprète privilégiée des œuvres. D'ailleurs, Rochlitz soulève à ce propos l'association historique entre les pratiques esthétique et critique :

⁸⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 7.

Du fait de sa réflexion philosophique, l'esthéticien y a même souvent semblé avoir une compétence et une autorité particulières à commenter et à critiquer les œuvres et à en révéler la « vérité ». Dans la tradition du romantisme, de Hegel et de Nietzsche, dans la postérité de Benjamin et de Heidegger, il existe une évidente osmose entre esthétique et critique. L'esthéticien est avant tout l'interprète privilégié de certaines œuvres paradigmatiques. Il les investit d'un contenu philosophique et les met dans un certain ordre en relation avec une histoire plus large.⁸⁹

Comme l'esthéticien, le critique investit et commente le contenu des œuvres et se charge de les activer en rapport avec l'histoire de l'art en générale. Toutefois, à la différence de la réflexion philosophique qui cherche à révéler la vérité de l'œuvre, la critique admet la pluralité des points de vue légitimes. En fait, l'idéal critique est le débat. Pour tout dire, le critique et l'esthéticien ne sont pas sur un pied d'égalité. Là où le critique produit un jugement de valeur, l'esthéticien soumet plus tard un modèle de compréhension de la problématique critique. La critique ne reconnaît pas la vérité comme l'aboutissement de son processus, elle préfère l'argumentation à l'idée normative. Le jugement critique n'est ni objectif ni définitif, celui qui prévaut est clairement le plus convaincant ou pertinent du moment. La critique interprète, évalue et actualise, et en cela elle se distingue de l'histoire de l'art traditionnelle. Par exemple, ce qui s'apparente à une lecture démesurément engagée ou subjective de l'œuvre en histoire de l'art, prend, dans la perspective d'une critique, l'allure inoffensive d'un débat. En vérité, si l'histoire de l'art tend de plus en plus à s'inspirer de la critique, ces pratiques ont peu en commun sinon, comme le pointe Rochlitz, une tendance – questionnable – à la démystification philosophique :

La « critique » ainsi importée à l'histoire de l'art n'est pas seulement critique d'art; elle s'associe en outre à la critique entendue dans un tout autre sens, non d'examen, mais de dénonciation: celui d'une « critique de la raison ». Les œuvres sont alors utilisées comme pièce à conviction dans un procès instruit contre la « raison occidentale », et l'histoire de l'art est mise au service d'une entreprise de démystification philosophique dont le bien-fondé reste à établir, ce qui n'est guère possible dans le cadre d'essais critiques.⁹⁰

Néanmoins, l'histoire de l'art rapporte des faits esthétiques tandis que la critique se réfère à leur réception. Du fait de son interprétation de la relation esthétique, la critique revêt une légitimité théorique et esthétique qui échappe à la connaissance objective de l'histoire

⁸⁹ ROCHLITZ, Rainer, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La lettre volée, 2002, p. 14

⁹⁰ *Ibid.*, p. 18

de l'art. En d'autres termes, le débat critique engendre des problèmes esthétiques de telle manière qu'une approche philosophique est pour ainsi dire contenue dans les démarches critiques. Tout compte fait, la critique intervient avec l'histoire de l'art et la philosophie mais avant elles. Bien qu'elle s'accompagne de ces approches dans son évaluation des œuvres et de la réception esthétique, la critique est la seule discipline à intervenir assez tôt dans le processus de recherche et de création pour orienter le discours théorique. En amont de la définition des comportements esthétiques, la critique bénéficie d'un statut privilégié dans l'évaluation des pratiques relationnelles et de leur rupture avec le programme moderniste. En effet, les démarches relationnelles se défont de l'obligation de nouveauté et d'avancement pour réfléchir à un nouveau modèle idéologique. Alors que les œuvres se fragmentent entre la relation et l'objet, les critères de jugements esthétiques traditionnels perdent graduellement de leur substance critique. Bourriaud explique :

Les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste.⁹¹

Ainsi, il incombe à la critique de déterminer de nouveaux outils efficaces afin de cerner l'idéologie derrière le projet relationnel et de définir les comportements esthétiques qui lui sont inhérents.

La forme de l'œuvre relationnelle dépasse sa forme matérielle, mais, à la différence de l'œuvre conceptuelle, elle ne consiste pas tant en une fuite des conditions culturelles qu'en une réflexion sur le travail et la production culturels. Cette nouvelle pratique déplace l'ordre traditionnel du jugement esthétique. L'évaluation ne peut plus se fonder sur la forme de l'œuvre, elle doit au contraire tenter de la résoudre. Comme Bourriaud le souligne :

À observer les pratiques artistiques contemporaines, plus que de «formes», on devrait parler de «formations» : à l'opposé d'un objet clos sur lui-même par l'entremise d'un style et d'une signature, l'art actuel montre qu'il n'est de forme que dans la rencontre, dans la relation dynamique qu'entretient une proposition artistique avec d'autres formations, artistiques ou non.⁹²

⁹¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 13.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

Plus près, en ces termes, de la formation que de la forme, l'œuvre relationnelle nécessite alors qu'on en cerne les termes afin de déduire justement sa forme. De ce fait, l'efficacité formelle de l'œuvre relationnelle repose significativement sur l'intervention de la critique. En effet, les propositions relationnelles ne perçoivent pas la forme comme un objectif, mais plutôt comme un processus de rencontre dynamique duquel émerge ultimement la forme. La critique doit donc recueillir les résultats subjectifs et changeants des transactions à la source de l'œuvre et ainsi, non pas stabiliser la forme, mais plutôt rendre compte de sa consistance. En fait, l'œuvre relationnelle se résume à l'interactivité qui la génère. Cette transivité de l'œuvre autrefois célébrée par la performance, mais aussi mobilisée par Duchamp et les artistes conceptuels de différentes manières, est désormais intégrée comme une propriété concrète. Selon Bourriaud, en invalidant de la sorte la contemplation passive de l'œuvre, l'approche relationnelle transforme radicalement le rapport à l'objet. Tandis qu'elle déplace le lieu de rencontre de l'œuvre hors du cadre institutionnel traditionnel, l'approche relationnelle s'attaque à l'idée d'un lieu qui puisse être spécifique à l'expérience artistique. De là, elle opère une chaîne de dissémination qui commence par la forme, passe par l'institution et se conclue sur un discours à jamais inachevé. Bourriaud résume :

Cette notion de transivité introduit dans le domaine esthétique ce désordre formel qui est inhérent au dialogue; elle nie l'existence d'un « lieu de l'art » spécifique, au profit d'une discursivité à jamais inachevée et d'un désir jamais rassasié de dissémination.⁹³

Bien entendu, toute œuvre d'art pourrait à juste titre se qualifier de « relationnelle ». Que ce soit par sa démonstration d'un récit, par son rapport au spectateur ou même à l'histoire, l'art est essentiellement une question de relation au sens large. Cependant, les approches relationnelles focalisent spécifiquement sur le rapport entre l'œuvre et son public de telle manière que l'œuvre consiste en ce caractère relationnel. Le critique convie d'ailleurs l'histoire de l'art à cet effet :

Il serait d'ailleurs possible d'écrire une histoire de l'art qui serait l'histoire de cette production de rapports au monde, posant naïvement la question de la nature des relations externes « inventées » par les œuvres.⁹⁴

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

Projet qui ne va pas sans rappeler les réticences de Rochlitz à l'égard d'une histoire de l'art qui réfléchirait de la sorte les pratiques :

L'histoire de l'art en tant que science des faits esthétiques n'a guère besoin d'un discours particulier de la méthode du type d'une esthétique. Dans sa démarche historique, entendue au sens traditionnel, elle peut se contenter de mettre en œuvre les règles générales de la connaissance objective. En revanche, la critique – et la réception en tant que relation critique élémentaire – est la source de véritables *problèmes* proprement esthétiques et notamment des divergences qui caractérisent le débat critique.⁹⁵

Ainsi, dans cette analyse pour le moins réductrice de l'histoire de l'art, la critique se retrouve seule tributaire du mandat, pour relater de la forme interactive de l'œuvre et d'en soustraire le discours, d'y prendre part pleinement. Autrement dit, la critique passe significativement d'une posture d'observateur à celle plus mobile de l'intervenant.

Près de la forme du dialogue, l'esthétique relationnelle s'inspire aussi de son exercice du temps. En effet, comme les transactions et les échanges qui la fondent, l'œuvre relationnelle ne s'expérimente que dans un temps précis et déterminé. Par définition indisponible à la contemplation, l'œuvre s'offre complètement à l'expérience immédiate. S'oppose alors la temporalité monumentale et permanente de l'œuvre traditionnelle à celle événementielle de l'art relationnel qui s'offre dans l'instant et à une assistance ponctuelle. Ainsi, autant que le spectateur, le critique est invité «à se déplacer pour constater un travail, qui n'existe en tant qu'œuvre d'art que par la grâce de [son] constat⁹⁶». Son jugement et sa participation prennent alors une dimension nouvelle empreinte de cette convivialité qu'il doit maintenant transposer au champ culturel. Les rapprochements entre l'esthétique relationnelle et l'usage de l'objet conceptuel de même que du ready-made sont inévitables. Toutefois, il n'est plus tant question de transgresser la définition de l'art ou de dissoudre l'œuvre dans son concept que d'en éprouver le langage dans le champ social. Bourriaud explique cette distinction générationnelle :

À partir d'une même famille de pratiques, on voit donc survenir deux problématiques différentes : hier, l'insistance mise sur les relations internes au monde de l'art, à l'intérieur d'une culture moderniste privilégiant le «nouveau» et appelant à la

⁹⁵ ROCHLITZ, Rainer, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, op. cit., p. 18.

⁹⁶ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 30.

subversion par le langage; aujourd'hui, l'accent posé sur les relations externes dans le cadre d'une culture éclectique où l'œuvre d'art fait résistance face au laminoir de la « société du spectacle ».⁹⁷

En fait, l'œuvre relationnelle met en scène des rencontres au cœur desquelles les objets provoquent des moments de socialité. Par conséquent, le critique qui assiste à une œuvre relationnelle participe aussi à son réseau de collaboration et donc à sa production. Son mandat implique alors de convertir l'univers contractuel, presque utilitaire de l'œuvre, en une fonction esthétique. En vérité, les méthodes de production relationnelles oscillent entre la contemplation et l'action de sorte qu'elles s'incarnent dans un processus pour le moins réel. La critique, qui autrefois ne relatait de l'œuvre qu'à partir de son dispositif d'exposition, occupe aujourd'hui le processus complet de l'œuvre, si bien qu'elle est imputable d'une authentique responsabilité à l'égard de l'œuvre. Bourriaud développe :

Les échanges qui se déroulent entre les gens, dans l'espace de la galerie ou du musée, s'avèrent eux aussi susceptibles de servir de matériel brut pour un travail artistique. Le vernissage fait souvent partie intégrante du dispositif d'exposition, modèle d'une circulation idéale du public : celui de *L'exposition du vide* d'Yves Klein [figure 3], en avril 1958, constitue un prototype.⁹⁸



Figure 3. Yves Klein, *Exposition du vide* (photographie), Galerie Iris Clert, Paris, avril 1958.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

En effet, l'implication de la critique dépasse amplement celle de critiquer; sa présence, ses gestes et sa lecture relèvent dans le cadre relationnel littéralement de l'activité artistique.

L'esthétique relationnelle s'inspire librement de la définition interactive du processus créatif par Duchamp :

Somme toute, l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.⁹⁹

Bourriaud emprunte aussi à l'esthétique immatérielle d'Yves Klein auquel il se réfère explicitement :

Dans l'exposition du «Vide» (1958), la force et puissance de l'invisible s'avère même incomparablement plus grande que celle de n'importe quel objet ou matériau concret. [...] Dans cette optique, un peintre n'est donc pas peintre parce qu'il produit des tableaux, mais parce qu'il est peintre.¹⁰⁰

Pour tout dire, l'esthétique relationnelle se fonde sans équivoque sur des voies déjà explorées, mais pas nécessairement résolues. De plus, l'interprétation relationnelle de ces concepts s'élabore dans un espace-temps fondamentalement différent. À vrai dire, les artistes relationnels ne connaissent pas le départ ni même l'aboutissement de leur projet. Leur processus de création n'est d'ailleurs pas plus subversif que focalisé sur le concept. En fait, la pratique relationnelle se concentre sur le langage et l'expérimentation sociale de l'art. En générant dans le champ culturel des rapports essentiellement sociaux, l'art relationnel libère la pratique artistique de ses considérations matérielles et temporelles, mais relègue à la critique la gestion des problématiques engendrées. Pour tout dire, quand la critique devient presque une composante de l'œuvre, il est difficile de dégager la position disciplinaire de la structure de l'œuvre sans perdre l'intersubjectivité et l'interactivité fondamentales de son objet.

⁹⁹ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 189.

¹⁰⁰ De MÉRÉDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 584-585.

1.3.2 Apprécier la relation

Promesse d'un bouleversement majeur des objectifs esthétiques et même sociaux de l'art, l'œuvre relationnelle est avant toute chose une possibilité. En effet, l'art relationnel consiste en un projet de rencontres qui formeront ultimement l'œuvre. Cette diversification de l'expérience artistique a évidemment une incidence sur la fonction et les modes de présentation de l'objet. Le substrat de l'œuvre est en quelque sorte sa forme relationnelle, si bien que l'œuvre « se présente comme une durée à éprouver, comme une ouverture vers la discussion illimitée¹⁰¹ » plutôt qu'une matière à contempler.

Ce régime de rencontre intensif, une fois élevé à la puissance d'une règle absolue de civilisation, a fini par produire des pratiques artistiques en correspondance : c'est-à-dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la « rencontre » entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens.¹⁰²

Ainsi organisée par la rencontre de ses acteurs dans un espace-temps ouvert mais particulier à chaque expérience, l'œuvre structure la nature de son exposition en regard de sa composition interstitielle. Dans cette perspective, l'objet d'art se réduit à un élément parmi d'autres au cœur d'un processus cohérent d'échanges encadré par l'œuvre.

Principal critique d'art à la source d'une définition de l'esthétique relationnelle, Bourriaud fonde justement son interprétation de l'œuvre sur la notion d'interstice, c'est-à-dire que « l'œuvre d'art représente un *interstice* social¹⁰³ ».

L'interstice est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système. Telle est précisément la nature de l'exposition d'art contemporain dans le champ du commerce des représentations : elle crée des espaces libres, des durées dont le rythme s'oppose à celles qui ordonnent la vie quotidienne, favorise un commerce interhumain différent des « zones de communication » qui nous sont imposées.¹⁰⁴

¹⁰¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 15.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁴ *Idem.*

L'œuvre, comme son exposition, mobilisent un domaine d'échange, voire un ensemble de valeurs, qui déborde largement du champ artistique. Ceci dit, l'œuvre ne rejette pas pour autant les critères esthétiques, elle admet au contraire, la communicabilité de l'appréciation esthétique. Particulièrement symbolique, l'œuvre relationnelle se conçoit d'abord comme une intention artistique sur laquelle se greffent les expériences diverses qui, sans être nécessairement artistiques, composent néanmoins son sens. Cette construction collective de la signification de l'œuvre contient une part importante de la définition de l'esthétique relationnelle. En vérité, elle fait passer la théorie de l'art traditionnelle à une théorie de la forme où les œuvres n'ont plus une destination symbolique, mais un sens mouvant à l'image de leurs récepteurs. Que ce soit entre l'œuvre et ses acteurs ou entre les acteurs eux-mêmes, l'artiste est surtout un producteur de relations, son œuvre ambitionne une influence plus considérable que sa présence matérielle. L'œuvre relationnelle propose des échanges à son spectateur dont l'expérience interactive participe à un vaste projet de communication qui comprend celle des autres regardeurs. Bourriaud précise :

Et ce « domaine d'échanges », il nous faut le juger selon des critères esthétiques, c'est-à-dire en analysant la cohérence de sa forme, puis la valeur symbolique du « monde » qu'il nous propose, de l'image des relations humaines qu'il reflète.¹⁰⁵

Ainsi, l'œuvre relationnelle anime un protocole d'exposition qui ne dépend nullement de la matière ou du visuel, mais seulement de la communicabilité de l'expérience. Autrement dit, par sa mise en scène d'échanges, la forme relationnelle dérange l'*a priori* matérialiste de l'art où une œuvre serait évidemment un objet. Bien qu'il brouille les conventions autour de l'objet, l'art relationnel ne l'exclut pas pour autant de son processus de communication, il n'est seulement ni l'origine ni la destination de l'œuvre. En effet, la structure processuelle de l'œuvre relationnelle se distingue des préoccupations immatérielles de l'art conceptuel. Il ne s'agit pas tant d'opposer au marché de l'art une absence d'objet que d'explorer le processus qui conduit à leur réalisation. De telle sorte, que la dématérialisation relationnelle de l'art substitue au militantisme antimatérialiste conceptuel une réflexion sur l'espace et le temps de la production d'objets. Entre l'objet comme conclusion logique du travail artistique et la volonté de ne pas en produire, la théorie relationnelle fait de l'apparition de l'objet un événement parmi tous les autres qui composeront l'œuvre. Ce « matérialisme aléatoire¹⁰⁶ »,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶ *Idem.*

selon l'expression de Bourriaud, se pose en marge de la théorie *posthistorique* de Danto et de la thèse d'une émancipation conceptuelle l'art de Lippard. Selon le critique, ces auteurs sont encore trop près du programme moderniste matérialiste :

Il n'existe pas de « fin de l'histoire », ni de « fin de l'art » possibles, puisque la partie se réengage en permanence, en fonction du contexte, c'est-à-dire en fonction des joueurs et du système qu'ils construisent ou critiquent.¹⁰⁷

En fait, l'esthétique relationnelle n'esquive pas la matérialisation du projet en tant que telle, elle souhaite plutôt déconstruire les processus de production de l'art de manière à en faire les enjeux de l'exposition. La décomposition de l'objet en une série d'événements lui accorde alors un temps propre quasi indépendant de celui de l'œuvre. L'expérience globale de l'œuvre relationnelle n'est pas celle de la contemplation, sa durée se répartie entre la production et l'usage des objets d'un côté et l'expérimentation de l'œuvre de l'autre. Ainsi, la multiplication des durées consolide l'effet de l'œuvre relationnelle. Bourriaud ajoute :

Il ne faut pas céder sur ce point : l'art actuel n'a rien à envier au « monument » classique pour ce qui est de produire des effets de longue durée. L'œuvre contemporaine est plus que jamais cette « *démonstration pour tous les hommes à venir, de la possibilité de créer la signification en habitant les bords de l'abîme* » [Cornélius Castoriadis : La montée de l'insignifiance, éd. du Seuil, 1996.], selon les termes de Cornélius Castoriadis : une résolution formelle qui touche à l'éternité précisément *parce qu'elle est ponctuelle et temporaire*.¹⁰⁸

Le partage des temporalités devient donc un alliage important de la composition de l'œuvre relationnelle et de sa pérennité.

La multiplication et la succession des durées et des expériences au cœur de l'œuvre définissent ce que Bourriaud appelle le critère de coexistence de l'œuvre relationnelle et des individus.

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 56.

Dans la mesure où celle-ci représente l'occasion d'une expérience sensible basée sur l'échange, elle doit se voir soumise à des critères analogues à ceux qui fondent notre appréciation de n'importe quelle réalité sociale construite. Ce qui fonde aujourd'hui l'expérience artistique, *c'est la coprésence des regardeurs devant l'œuvre*, que celle-ci soit effective ou symbolique.¹⁰⁹

En plus du partage de temporalité, l'œuvre et son spectateur-acteur forment une nouvelle éthique de la partition des rôles et du pouvoir de l'exposition. Comme l'explique le critique, *«l'aura des œuvres d'art s'est déplacée vers son public¹¹⁰»*, la distance traditionnelle entre l'œuvre et son spectateur est dorénavant occupée par la réponse sensible de ce dernier.

L'ère de la «reproduction mécanique illimitée» a effectivement mis à mal cet effet para-religieux que Benjamin définissait comme «l'unique apparition d'un lointain», propriété traditionnellement attachée à l'art. [...] or, devant quoi nous retrouvons-nous aujourd'hui? Partout, la sacralité fait son retour; on aspire confusément au retour de l'aura traditionnelle; on n'a pas assez de mots pour conspuer l'individualisme contemporain.¹¹¹

En effet, l'art relationnel dépasse le regard, il s'élabore dans l'intersubjectivité et de ce fait génère moins un espace qu'une durée. Cette dissolution de la contemplation dans l'expérimentation ne va pas sans évoquer l'anticipation critique de Benjamin sur la désintégration de l'aura dans la valeur d'exposition des œuvres :

Les diverses méthodes de reproduction technique de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que, [...], le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même. De même, [...] aujourd'hui la prépondérance absolue de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction artistique – apparaisse par la suite comme accessoire.¹¹²

Toutefois, à défaut de disparaître par la reproduction mécanique illimitée comme l'anticipait le philosophe, l'aura trouve dans les pratiques relationnelles un second souffle. Le temps de manipulation et de compréhension nécessaire à l'expérience de l'œuvre relationnelle invite, à travers la critique à peine voilée de l'individualisme contemporain, à une certaine sacralité.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 58-59.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 61-62.

¹¹² BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), *op. cit.*, p. 284-285.

L'œuvre relationnelle est d'abord un médium offert à l'expression de son spectateur. Ainsi, tel que l'analyse Bourriaud :

L'aura de l'art ne se trouve plus dans l'arrière-monde représenté par l'œuvre, ni dans la forme elle-même, mais devant elle, au sein de la forme collective temporaire qu'elle produit en s'exposant.¹¹³

L'art relationnel libère l'aura de l'encadrement institutionnel. Dès lors possible à l'extérieur des limites muséales, l'art déplace aussi l'effet original de l'aura. En fait, elle est, au cœur des pratiques relationnelles, plus près de « l'association libre¹¹⁴ » que du critère institutionnel.

Les transformations appliquées à l'aura contemporaine révèlent l'importance du processus sur l'œuvre qui est non seulement appelée à se modifier en cours d'expérience, mais ultimement à disparaître. En effet, les pratiques relationnelles définissent le domaine artistique comme une forme de présence dont la densité est entièrement redevable à son public. Ce nouveau paradigme esthétique s'oppose sans contredit à la perception classique de l'œuvre fermée dont l'objet fini se présente comme une totalité aboutie. Certainement plus théorique que physique, l'œuvre relationnelle est une forme artistique fluide, elle n'arrête pas le regard, mais interroge l'usage de l'art. L'évolution de ce modèle caractérise un nouveau type d'œuvre que Bourriaud définit par sa théorie de l'objet partiel :

Cette définition épouse l'évolution des formes artistiques d'une manière très féconde : la théorie de l'*objet partiel* esthétique comme « segment sémiotique » détaché de la production subjective collective pour se mettre à « *travailler à son propre compte* » décrit à la perfection les méthodes de production artistiques aujourd'hui les plus courantes : *sampling* d'images et d'informations, recyclage de formes d'ores et déjà socialisées ou historisées, invention d'identité collectives...¹¹⁵

Les objets partiels fondent le dispositif d'existence à la base de l'œuvre relationnelle. Leur ouverture et leur souplesse dégagent les œuvres de l'autonomie traditionnelle convenue aux chefs-d'œuvre. Les objets partiels démobilisent donc la maîtrise conceptuelle de l'œuvre de manière à laisser plus d'espace aux possibilités et aux stratégies communicationnelles émanant de chaque spectateur. Ainsi, l'art n'est plus une activité spécifique qui détermine

¹¹³ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 62.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 104.

aussi des objets concrets, mais assurément une mise en scène de dispositifs qui composeront son existence.

L'art relationnel sort alors des limites du champ artistique pour s'ancrer dans l'expérience et les modes d'être spécifiés par le temps de production de l'œuvre. En effet, le temps de production et d'expérimentation des dispositifs relationnels l'emporte sur la matière et la chose dans la définition de l'œuvre. L'objet d'art passe de ce fait d'une tradition contemplative et de sa condition close à un univers de subjectivation où il agit à titre d'espace d'expérimentation. Au cœur de cette évolution, le critique identifie un nouvel univers de possibles et de résistance. En imitant le monde économique et ses modes de transactions, l'objet relationnel devrait invalider le marché de l'art par son modèle strictement comportemental. Toutefois, la réalité n'est pas comparable à ces ambitions. Cela dit, l'univers collectif et processuel relationnel édifie une structure privilégiée d'expérience qui dans son exercice idéal dissémine étonnement ses composantes. Comme le précise Bourriaud :

Pour être pleinement œuvre d'art, elle doit aussi proposer les concepts nécessaires au fonctionnement de ces affects et percepts, dans le cadre d'une expérience totale de la pensée.¹¹⁶

En fin de compte, le principe d'expérience synthétise si bien la définition de l'œuvre relationnelle qu'il se substitue entièrement à sa forme.

1.3.3 De transaction à disparition

La notion d'œuvre a souvent été bousculée au cours de l'histoire de l'art, cependant la valeur qu'elle incarne est demeurée inchangée. De là, sa définition s'est graduellement recouverte d'un caractère nettement plus normatif que descriptif qui altère la réception esthétique. En fait, la révélation relationnelle de l'art comme action et non plus comme objet oblige à faire le deuil d'une certaine approche de l'œuvre et de son rôle. Le mode de médiation des œuvres relationnelles engage effectivement une transformation drastique de la relation esthétique en ce sens où il contourne l'œuvre pour s'incarner dans l'activité artistique. Il devient alors indispensable d'entreprendre une réévaluation des conditions d'évaluation et d'examen des œuvres contemporaines qui sache dissocier l'art d'une incarnation matérielle obligatoire. Comme le souligne à ce titre le critique et commissaire Stephen Wright :

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 105.

À persister à identifier œuvre et art on se condamne non seulement à produire des descriptions forcément alambiquées de bien des propositions artistiques contemporaines – où l'œuvre fait souvent écran à l'activité – mais encore à renforcer des normes au sein du champ de l'art.¹¹⁷

À vrai dire, même les opposants aux pratiques contemporaines, Jean Clair en tête, reconnaissent et dénoncent l'inadéquation entre ce qui tient dorénavant lieu d'œuvre et la définition du terme :

Le fait est que les armées de désœuvrés de notre temps, à entendre par là les artistes sans œuvre, sans talent ni métier, se seront tous, peu ou prou, réclamés de Duchamp. Dans leurs actes, leurs écrits, leurs manifestes, la discrétion cependant se fit misère, la finesse pesanteur, l'intelligence devint sottise, l'ironie, lourdeur, l'allusion, grossièreté, et finalement la démarche minutieuse et mercurielle du « marchand du sel » donna lieu à une pléthore de productions d'artistes à la grosse, sans esprit et sans goût.¹¹⁸

Dans ce contexte de fuite des œuvres, l'objet devient un enjeu de méfiance. On l'esquive non pas tant par maniérisme esthétique que pour s'assurer de maintenir l'accent sur les dispositifs relationnels. Dans ces circuits d'échange à la source de l'œuvre se déploient les stratégies mêmes qui démantèlent sa définition. En effet, l'approche ouverte et processuelle de l'art relationnel bouleverse les critères d'expérience esthétique habituels et concluent de ce fait tout un système de création et de diffusion axés sur l'œuvre et son pendant matérielle.

L'éparpillement et l'abandon de l'œuvre par les pratiques relationnelles met de l'avant un mode d'expérience infiniment plus discret que la rencontre monumentale avec l'objet. À cet effet, le critique et historien d'art Patrice Loubier fait état d'une forme de « *dissémination furtive*¹¹⁹ » de l'objet, soit un art :

Opérant hors des lieux, voire hors des canaux de diffusion de l'art, ce type de démarche adresse d'abord ses effets au passant ou au badaud plutôt qu'au spectateur averti. « Effets », dis-je, puisque, occupant le lieu public le plus souvent sans légende ni intitulé d'aucun sorte, les éléments ainsi dispersés s'y manifestent comme

¹¹⁷ WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvrement de l'art », *Mouvements*, op. cit., p. 9.

¹¹⁸ CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, p. 10.

¹¹⁹ LOUBIER, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus: formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, no 101, janvier-mars 2001, p. 100.

des détails insolites ou présences intruses, que le témoin, pour peu qu'il s'y attarde, est convié à interpréter.¹²⁰

En mettant l'accent sur le geste et la rencontre, l'œuvre relationnelle se pose en marge du champ artistique et n'attend pas tant à être trouvée qu'à s'insérer dans la réalité. L'œuvre intervient donc au cœur des structures de communication sociale comme une parenthèse dans l'expérience quotidienne et rompt de ce fait avec la continuité du réel. Loubier précise :

Mais le propre de ces pratiques se révèle sans doute en les envisageant hors de toute problématique expositionnelle, c'est-à-dire selon leur volonté concrète de s'insérer dans les rouages du réel, d'intervenir au sein de ses structures de fonctionnement ou de communication, pour y semer de menues sources de perplexité et rompre par intermittence la continuité familière de l'expérience vécue.¹²¹

À travers cette distribution de source de possibilité ou de *perplexité*, l'œuvre se définit moins par ses objets que par l'espace d'interaction qu'elle délimite et transforme.

Entre autres transformations, l'ancrage de l'art au réel serait ainsi passé du *site* à la *situation* [Miwon Kwon, «One Place After Another: Notes on Site Specificity», *October*, no 80, printemps 1997, p. 85-110.] ou, comme l'écrit Nicolas Bourriaud, de *l'in situ* à *l'in socius*; les pratiques commensales, éminemment opérantes, tendraient dès lors à se fondre dans la vie en proportion même de leur effectivité.¹²²

Chaque œuvre constitue de toute évidence un appel, mais aussi un pari. En fait, toute l'efficacité de l'œuvre relationnelle repose sur l'ambiguïté de la nature de son existence. Entre l'occupation de l'espace sans revendication d'un statut artistique et la quête d'un passage entre la réalité et l'art, l'œuvre relationnelle circonscrit finalement des moments de désorientation singulièrement modestes. Ainsi soumise à l'attention puis l'activité de son spectateur, la pratique d'existence de l'œuvre est toujours disloquée. Loubier explique cette déchirure :

C'est en fait dans la dissipation entropique de l'œuvre que résident à la fois le risque de sa disparition pure et simple et la condition de son succès éventuel : celle-ci se soustrait aux yeux du public dans la mesure même où elle se propage parmi un ensemble ouvert d'individus qu'elle atteint chaque fois isolément.¹²³

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Idem.*

¹²² LOUBIER, Patrice, « Avoir lieu, disparaître; Sur quelques passages entre art et réalité », in *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001, p. 20.

¹²³ LOUBIER, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus: formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *op. cit.*, p. 104.

En vérité, la dispersion temporelle et physique est autant une exigence de la réussite de l'œuvre que le facteur principal de l'impossibilité de sa perception intégrale. Autrement dit, l'œuvre relationnelle dépend fondamentalement des rencontres et échanges qui provoquent sa dissolution. Cette démarche relevée par Loubier morcèle l'œuvre en un processus éphémère et intermittent. Pour tout dire, la dissémination de l'œuvre relationnelle se résume à l'initiative qui lui accorde son sens et sa valeur. Chaque transaction participe alors à l'abandon final de l'œuvre en faveur de la gratuité et de la réception du geste.

La prise de liberté critique et formelle effectuée par l'effacement de l'œuvre dans le processus relationnel pose inévitablement la question de l'autonomie de l'objet. En fait, autant l'existence de l'œuvre est dépendante des relations, son objet reste toujours assujéti aux conditions très concrètes de sa matière. La dimension matérielle de l'objet devient alors le talon d'Achille de l'œuvre relationnelle. Tandis qu'il peut s'exposer naturellement, voire sans médiateur, l'objet relationnel devrait néanmoins préserver son sens et sa valeur pour le cadre de l'œuvre relationnel. Cela dit, comme l'énonce le critique Jean-Ernest Joos : « Un objet relationnel est un objet dont le sens, la valeur et l'efficacité sont liés à un ensemble de relations symboliques précises. Hors de cet ensemble, il se perd¹²⁴ ». Ainsi, la matérialité de l'objet devient l'enjeu de son autonomie, la matière change de sens au gré des situations et comme l'objet elle n'est que de passage dans l'œuvre. De là, Joos réoriente le débat sur la dissolution de l'objet dans les pratiques relationnelles. Selon le critique, il est temps de considérer la disparition de l'objet autonome pour ce qu'il engage vraiment, c'est-à-dire une transformation du rapport de l'œuvre à la matière. L'art relationnel met en scène un objet idéal qui, destiné à être une action, est le principal médiateur de l'œuvre. Dans cette perspective, la matière revêt le double rôle de déterminer l'œuvre, mais aussi d'entretenir son indéfinition. L'efficacité du projet relationnel repose alors sur la capacité à se dissoudre une fois son devoir de médiation accompli. L'objet relationnel est donc perpétuellement en transition, tel que le soulève Joos :

On ne sait jamais de quel monde brisé l'objet est détaché. Et même s'il n'est pas nécessaire au quotidien d'envisager des scénarios aussi tragiques, il est important de reconnaître que l'horizon de la circulation des objets est l'incommensurabilité des mondes.¹²⁵

¹²⁴ JOOS, Jean-Ernest, « De la disparition de l'objet », *Esse arts+opinions*, automne 2001, p. 7.

¹²⁵ JOOS, Jean-Ernest, « Que peut un objet ? Pratiques culturelles et pratiques artistiques », in *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, op.cit., p. 71.

Cette réflexion du critique semble d'autant plus appropriée que l'objet n'est ultimement disponible qu'à l'intérieur des limites de la subjectivité de son spectateur. Objet passif qui attend un corps pour exister, puis matière appelée à se nier, l'objet relationnel se présente comme un agent collectif et hétérogène de l'œuvre. Vraisemblablement, la matière ne peut jamais se réduire aux contenus symboliques. Le critique explique :

Ce qui reste alors de l'autonomie, c'est la connexion que chaque pièce impose au récepteur, à toutes les autres pièces, à tous les individus qui les détiennent. Il y a donc ici une matérialité qui n'est pas réductible au contenu symbolique de la relation, même si elle est tout entière relationnelle. Elle se définit simplement par le fait que les relations possibles que l'objet contient ne peuvent jamais être expérimentées par aucun agent dans leur totalité.¹²⁶

Ainsi, selon Joos, il importe peu de fixer si l'œuvre possède ou consiste en un objet ou non. À l'instar de Bourriaud, le critique perçoit l'objet relationnel comme un objet partiel entre le matériel et l'immatériel, la mémoire et l'inconnu. Les objets sont porteurs du relationnel comme d'une dimension symbolique qui dépasse leur apparition. Toutefois, lorsqu'on se met à réfléchir l'art relationnel strictement dans l'ordre de la relation et de l'actualisation des échanges, l'objet apparaît rapidement comme une parure ou un exercice de style et de signification dont l'œuvre pourrait probablement se passer.

Et pourtant, si on s'interroge sur l'ensemble des possibilités relationnelles d'une pratique, la question de l'efficacité des « objets relationnels » (pour reprendre l'expression de Lygia Clark) devient celle de l'efficacité d'une matérialité appelée à se nier. Que peut donc un objet dont on voudrait qu'il disparaisse, ou même qu'il n'ait jamais existé ?¹²⁷

La tension permanente entre l'œuvre et l'objet relationnels révèle l'ambivalence problématique de leur théorie. Résumée par le « dont on voudrait » de Joos, la disparité entre les desseins de l'esthétique relationnelles et la réalité de leur accomplissement est inévitable. En effet, sous le débat entre l'évanescence et la matérialité se dessine l'embarras de la persistance du concept d'œuvre dans un champ pratique qui en altère radicalement la cohérence. À des lieux de la neutralité usuelle propre aux théories esthétiques, l'esthétique relationnelle se fonde sur la subjectivité du processus et de la réception. Ainsi, l'œuvre se

¹²⁶ JOOS, Jean-Ernest, « De la disparition de l'objet », *op. cit.*, p. 9.

¹²⁷ JOOS, Jean-Ernest, « Que peut un objet ? Pratiques culturelles et pratiques artistiques », in *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, *op.cit.*, p. 71.

définit comme un ensemble complexe ou un élément de rencontre qui se dilue dans l'expérience. Comme le souligne notamment Wright :

Difficile de penser l'art *qui se fait* à l'aune d'un concept aussi normatif que celui d'œuvre. [...] Constatant bien que le concept d'œuvre est sérieusement mis à mal par les pratiques mêmes qu'il défend, N. Bourriaud cherche tout de même à le sauver en le diluant et le complexifiant : « l'œuvre d'un artiste est un élément reliant, un principe d'agglutination dynamique. Une œuvre d'art est un point sur une ligne. »¹²⁸

En clair, le principe fondateur de l'esthétique relationnelle décrite par Bourriaud embrouille la notion d'œuvre plutôt que d'admettre la fin du concept. Qu'elle soit matérielle ou immatérielle, une œuvre est implicitement achevée. Wright renchérit :

La notion d'œuvre implique, en effet, une causalité et une hiérarchie entre processus et finalité, une différence entre deux étapes, dont la première est subordonnée à la seconde.¹²⁹

Autrement dit, la temporalité propre à la notion d'œuvre et à la rigueur théorique du concept est franchement altérée par les approches relationnelles. L'intérêt de cette esthétique pour les processus artistiques transforme radicalement la définition de l'œuvre, elle n'est plus un aboutissement, mais une conduite, voire une démarche de création. L'art qui auparavant se produisait lors du surgissement de l'œuvre s'inscrit désormais dans le temps extensible qui lie la création à la réception. Ainsi, le critique associe la décomposition de l'œuvre matérielle aux enjeux mêmes de l'esthétique relationnelle. Contrairement aux positions de Duchamp ou de l'art conceptuel, l'objet relationnel n'est plus considéré comme le produit d'enjeux matérialistes ou institutionnels. Aujourd'hui, faire œuvre est une option parmi d'autres, l'objet est un outil à disposition des artistes comme peut l'être, par exemple, l'histoire de l'art. En réalité, la redéfinition opérée par l'art relationnel met un terme à la corrélation identitaire entre l'art et l'œuvre si bien qu'elle définit, selon l'expression de Wright, une forme de *dés-œuvre* de l'art¹³⁰. En fait, les installations et les performances ne sont que les aspects les plus tangibles de l'activité artistique qui se résume pour sa part à un processus souvent sans autre finalité que son propre mouvement.

¹²⁸ WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvre de l'art » *Mouvements*, op. cit., p. 10.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁰ *Idem.*

L'œuvre d'art est (devenue) un type de proposition artistique parmi d'autres – une sorte de «méta-genre», qui inclut d'autres genres tels que la peinture, l'installation. L'explication de ce dés-œuvrement réside dans la position qu'occupe l'art dans le système global de l'économie symbolique et matérielle.¹³¹

Ainsi, la notion de dés-œuvrement décrit ce passage de l'art à un sens strictement immanent dont l'identité n'est plus contiguë à celle de l'œuvre et encore moins à celle de l'artiste. En effet, le modèle de créativité établi par les approches relationnelles ne privilégie pas l'intervention de l'artiste. Les processus relationnels sont ouverts et inclusifs de telle sorte que la production artistique n'est plus le rôle d'un artiste ou même d'un seul individu, mais celui d'une collectivité ponctuelle et relativement anonyme. La généralisation de l'activité artistique complète alors le mouvement de dématérialisation relationnelle des systèmes et des croyances du champ artistique.

Axée sur son processus, l'œuvre relationnelle décroïsonne le rôle et le statut de ses différents intervenants. Artistes, spectateurs et critiques se trouvent ainsi rassemblés, unis et égaux dans la composition de l'œuvre elle-même finalement plus théorique que physique. Mise en scène habile de dispositifs d'expérience et de représentation, l'œuvre comme structure partielle de matière, de projection et de collaboration redéfinit la notion d'art en un projet actif. De la dissémination furtive de la conviction monolithique de l'œuvre jusqu'à la perte de l'autonomie de l'objet, les enjeux subjectivistes de l'esthétique relationnelle ont effectivement explosé plusieurs frontières autour de la définition de l'œuvre. La dissolution de la paternité de l'œuvre radicalise, notamment chez Wright, les positions sur la dématérialisation de l'art. Dès lors inachevée et orpheline, l'œuvre est déterminée seulement par la nature artistique de l'activité qu'elle génère. Il n'y a donc plus uniquement la production de l'œuvre qui s'incarne dans un processus de communication, mais l'œuvre elle-même. Ce glissement de l'activité artistique d'une logique de production à un champ de création diffuse transforme la nature de la réception de l'œuvre. La réception cède le pas à l'expérience qui devient en quelque sorte l'aboutissement de l'art. La réalisation et l'expérience de l'œuvre sont alors unies au cœur d'un système symbolique global dont le sens singulièrement idiosyncrasique est aussi fuyant que l'instant dans lequel il s'accomplit. Dématérialisée dans le temps, l'espace et l'expérience, l'œuvre relationnelle ne se donne enfin qu'à celui qui l'expérimente *ici et maintenant*.

¹³¹ *Idem*.

1.4 Images et dérives

L'élargissement du champ des arts à la matérialité indéfinie des œuvres dématérialisée favorise l'émergence d'une zone intermédiaire entre les œuvres matérielles et celles strictement éphémères. Loin des conditions temporelles traditionnelles de l'art, les œuvres dématérialisées fondent alors une approche quasi conceptuelle de la réalisation et de la conservation de ses projets tournée vers les conditions de réception. Cependant, comme le souligne le philosophe Peter Lamarque, l'existence d'une œuvre ne peut uniquement dépendre des «réactions adéquates possibles qu'elle peut encore susciter¹³²».

Une autre conséquence importante, liée au fait de rendre les conditions de réception essentielles à l'identité d'une œuvre, est ce qu'on pourrait appeler le «scénario de fin du monde». Que deviennent les œuvres quand tous les êtres humains ont finalement disparu? La réponse est que les œuvres aussi disparaissent. [...] Est-ce encore la *Joconde* qui se trouve au Louvre, ou la *Sonate au Clair de Lune* sur ces CD gravés? La réponse est négative : les œuvres ont disparu en dépit de la présence matérielle de l'objet et des traces des œuvres.¹³³

En fait, les preuves et les témoignages informent de l'existence de l'œuvre mais ne comblent pas la dissolution de l'objet. Au contraire, la trace, autrement satisfaisante pour illustrer les œuvres éphémères, est conviée au cœur des pratiques dématérialisées à une fonction définitivement plus active et fondamentale de l'existence de l'œuvre. En effet, la trace photographique est un agent important de la sédimentation du mythe de la disparition de l'objet. Non seulement son omniprésence tend à confirmer la thèse d'une dématérialisation de l'art, mais la diversité de ses usages la rend aussi indispensable à la reconduction du modèle traditionnel de l'œuvre. Support nécessaire aux pratiques dématérialisées, la trace photographique encourage néanmoins paradoxalement la perte de la visibilité de l'œuvre. La photographie devient en ce sens le sujet de sa propre existence et enfonce, pour les théoriciens de la dématérialisation, le dernier clou dans le cercueil de l'objet d'art.

1.4.1 Exposer l'absence

Le lent processus de raréfaction de l'objet d'art entamé par Duchamp, radicalisé par l'art conceptuel et complexifié par les pratique relationnelles a grandement bénéficié du

¹³² LAMARQUE, Peter, «Propriétés des œuvres et propriétés des objets», in *Les définitions de l'art, op. cit.*, p.33.

¹³³ *Ibid.*, p. 34.

raffinement des technologies. Même, l'amélioration des procédés et des méthodes de reproduction aurait conditionnée la création dématérialisée. En invalidant toujours un peu plus la pertinence de l'objet, le développement technologique des arts fixe les modalités de leur dématérialisation. Par définition un médium intermédiaire, la photographie relie les pratiques dématérialisées au champ traditionnel des arts qui seraient, par opposition, matérialisés. Elle réalise la transition entre la présence et l'absence matérielle de l'œuvre et relève de ce fait d'une importance singulière dans les processus de dématérialisation des arts visuels. Largement intégrée par les pratiques conceptuelles, la photographie a aussi donné vie culturellement et cultuellement à de nombreux ready-made. Le cas de *Fontaine* relaté par William Camfield en est d'ailleurs l'exemple le plus notoire :

*Stieglitz's letters and his photograph of Fountain are crucial documents – confirming the existence of Fountain, affirming the aesthetic argument first attributed by Beatrice Wood to Arensberg in the debate among the directors, and recording in memorable form a sculpture that did indeed vanish not long afterwards.*¹³⁴

Sans la publication de la photographie d'Alfred Stieglitz dans la revue *The Blind Man*¹³⁵, cette œuvre paradigmatique du XX^e siècle et des discours sur de la dématérialisation des arts n'aurait probablement jamais existée.

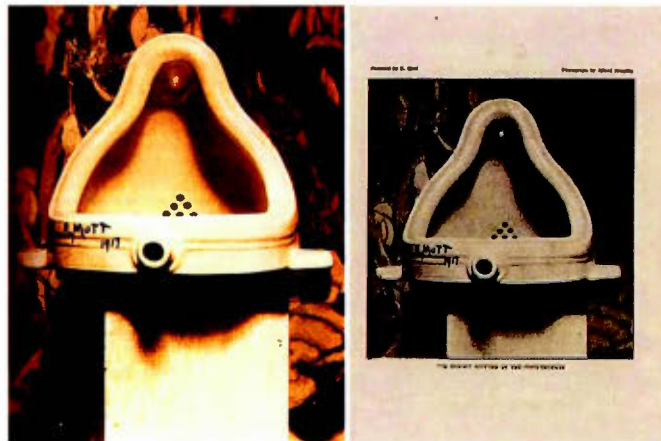


Figure 4. Alfred Stieglitz, *Fountain* by R. Mutt, publié in *The Blind Man*, n° 2, New York, mai 1917, p. 4.
Photo de Stieglitz suivie de sa reproduction dans *The Blind Man*.

¹³⁴ CAMFIELD, William, «Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917», *Dada/Surrealism*, no 16, 1987, p. 76.

¹³⁵ Figure 4

Il convient ici d'envisager le rôle joué par un médium intermédiaire, et qui sert littéralement d'espace transitionnel entre la nature (le réel) et l'artificial (monde de l'art et des images). Par sa nature particulière, la photographie permet d'établir comme un lien entre les deux pôles du matériel et de l'immatériel.¹³⁶

En fait, si de Mèredieu insiste sur la fonction de suture entre les mondes matériel et immatériel, c'est notamment parce que la photographie s'impose souvent comme la seule trace mémorielle et muséale disponible à la contemplation. Si bien, que, particulièrement chez les approches relationnelles, certaines œuvres ne sont pas concevables ni perceptibles sans photographie. Par leur condition matérielle indéfinie, les arts dématérialisés ont donc révélé la dimension conceptuelle de la photographie expliquée par Roland Barthes, soit sa relation «co-naturelle¹³⁷» à son référent. Le sémiologue explique, en opposition à celui de la peinture, le système de représentation de la photo :

Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. [...] Le nom du noème de la photographie sera donc : «*Ça a été*», ou encore : l'Intraitable.¹³⁸

En établissant un lien entre la réalité abstraite des œuvres dématérialisées et l'univers concret de l'art, elle agit finalement à titre de «super-signe». En vérité, plus qu'un signe, la photographie devient, dans le contexte des arts dématérialisés, la réalité de l'œuvre, elle la fixe puis l'incarne à chacune de ses apparitions. À terme, elle remplit un vide, celui laissé par l'objet, et renverse le rapport entre le modèle et sa copie, mais son omniprésence semble confirmer surtout la dématérialisation graduelle de l'ensemble des arts visuels.

Identifiée par Benjamin au début du siècle :

La réception des œuvres d'art est diversement accentuée et s'effectue notamment selon deux pôles. L'un de ces accents porte sur la valeur culturelle de l'œuvre, l'autre sur sa valeur d'exposition.¹³⁹

¹³⁶ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 423.

¹³⁷ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, p. 119.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁹ BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), *Œuvres III*, op. cit., p. 282.

Puis, redoutablement affirmée par l'essor de la trace photographique autour des années 50, la valeur d'exposition s'est transformée avec les discours sur la dématérialisation de l'art en critère artistique. De fonction culturelle chez Benjamin, elle est effectivement devenue au cœur des processus de dématérialisation une forme d'exercice artistique qui s'oppose à l'idéal déconsidéré de l'œuvre achevée. Plus près du condensé ouvert d'un ensemble d'actions que d'un résultat définitif, les théoriciens de la dématérialisation attendent paradoxalement de la photographie en particulier et de la documentation en général autant une sorte d'aboutissement à son processus qu'une attestation du mouvement de ses transformations. Ainsi, l'exposition de la photographie prend des implications diverses. La photographie fournit des preuves de l'existence de l'œuvre, se substitue à elle lorsque nécessaire et participe même à l'élaboration des plans ou programmes pour la régénérer. Dès lors, à l'instar de Benjamin dénonçant l'émoussement de l'aura dans la valeur d'exposition, de Mèredieu relève un certain détachement entre l'acte et l'œuvre qui, ressuscitée via ses traces, se désolidarise de son processus de création. Elle explique :

Il est toujours des artistes, bien sûr, qui souhaiteront a contrario masquer, cacher ou dérober ce parcours [le processus de création], afin de ne plus présenter que l'œuvre ou sa seule forme. Achevée. Close. Ils peuvent alors transmettre sous forme de paramètres, de schémas, de plans et de programmes, l'ensemble des recettes permettant l'installation ou la réinstallation de leurs œuvres. Mais celles-ci sont alors comme « détachées » de l'acte qui leur a donné naissance. Et, en ce sens, non pas dématérialisées, mais comme « démagnétisées ».¹⁴⁰

Entre la perte de l'aura et la perte matérielle, la dématérialisation de l'art renouvelle le rapport à la trace photographique en une relation de dépendance singulière et ambiguë. Plus qu'un double, la photographie évolue en une valeur ajoutée épargnant les œuvres d'une disparition finale du même geste qu'elle confirme, par cet élargissement de son activité, les thèses de la dématérialisation. La mouvance des œuvres et de leur matière ne requiert pas tant des matériaux de longue durée qu'un support pouvant pallier à leur absence. La photographie permet alors autant d'enrichir la valeur d'exposition de l'œuvre que de simuler sa durée. En effet, la reconnaissance institutionnelle des œuvres dématérialisées dérange l'ordre traditionnel de sa fonction de conservation. D'abord motivés par la conservation matérielle, les musées vont assurer la pérennité concrète de ces œuvres par l'accumulation

¹⁴⁰ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 656.

des traces de leur existence. Photographies, vidéos et documents écrits vont donc se substituer aux œuvres. Manifestations authentiques de son existence, les traces témoignent néanmoins principalement de l'absence de l'œuvre. Ainsi, à chacune de leur interprétation de l'œuvre, les traces soulignent le vide qu'elles doivent remplir et auquel elles doivent leur propre existence. Tout compte fait, l'innovation apportée par les œuvres dématérialisées réside moins dans l'usage des traces que dans la préméditation et la dépendance assumée à cet usage.

De la photographie à la vidéo en passant par les textes et les notes, les formes de traces se diversifient en matérialité tout aussi variables que celles des œuvres. Pourtant, elles garantissent toujours une sorte d'aboutissement aux projets qui relèvent de la dématérialisation de l'art. Si bien que la documentation se normalise comme substitut de l'œuvre et se produit plus souvent strictement à cet effet. D'une approche factuelle et littérale de la preuve, la trace embrasse alors un mode d'existence plus analytique. Elle interprète l'œuvre et concrétise sa forme. À ce titre, Bourriaud analyse spécifiquement le rôle de la trace en art, voire sa fonction de preuve :

En art, elle [la vidéo] signifie et prouve la réalité, la concrétude d'une pratique parfois trop diffuse ou éclatée pour être appréhendée directement [...]. Cette utilisation artistique de l'image vidéo ne tombe cependant pas du ciel : l'esthétique de l'art conceptuel est déjà une esthétique constative, factuelle, de l'ordre de la preuve, et les récentes pratiques ne font que poursuivre cette désignation du « monde entièrement administré » (Adorno) dans lequel nous vivons, sur le mode désinvolte et littéral qu'est celui de la vidéo, à la place du mode analytique et déconstructif de l'art conceptuel.¹⁴¹

Initialement dépendante, la trace déploie donc son propre réseau d'intervention, voire son propre contexte. La désignation d'un rôle précis pour la trace répond du mode de présence singulier des œuvres, mais la nature ambiguë de leur intégration l'une dans l'autre concède graduellement à la trace un statut artistique. En effet, le mode d'existence ambivalent des œuvres repose sur les propriétés visuelles et formelles de la trace de sorte que, de substance étrangère, elle se pourvoit discrètement du rôle de complément. Ambiguë et obstinément présente, la trace attribue l'œuvre d'une certaine longévité qui confirme tout compte fait son artisticté. Assurément destinée à la dissémination, l'œuvre dématérialisée doit à la pratique

¹⁴¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 78.

documentaire la détermination de sa nature artistique au-delà de son existence matérielle.

L'analyse de Loubier du travail de Devora Neumark abonde en ce sens :

Dument documentée dans le dossier de l'artiste sous le titre d'Indices fragmentés, et pourvue par là du statut au moins implicite d'œuvre (ou pour reprendre les termes de George Dickie, de « candidat à l'appréciation esthétique »), l'opération n'en a pas moins été à l'origine une initiative individuelle, réalisée indépendamment de tout événement ou exposition.¹⁴²

Autrement dit, l'indépendance matérielle héritée de la disparition théorique de l'objet réclame l'intervention d'un support complémentaire auquel cette immatérialité des œuvres concède une autonomie entière. Devant au premier abord révéler puis remédier à la dissolution de l'objet, la trace apparaît enfin comme un mode d'actualisation des œuvres. Tandis que la trace s'agite dans un espace-temps qui la dépasse, elle n'offre qu'une perspective statique sur l'œuvre qu'elle immobilise par son compte rendu tout aussi arrêté.

« Sarcophage, reste et poubelle de l'histoire¹⁴³ », le musée s'acharne à la conservation des œuvres dématérialisées par l'accumulation, l'entretien et la préservation de leurs traces. Cependant, l'entassement de compléments et de documents divers ne garantit en rien pour ces œuvres une permanence matérielle. Au contraire, le musée profite de l'ambiguïté de ces objets pour rejouer lui-même l'intégration et la disparition des œuvres. Cette pratique répandue depuis le XX^e siècle n'a rien de nouveau. De Mèredieu décrit d'ailleurs cet usage des œuvres particulier aux musées :

Le musée fonctionne ainsi comme un reliquaire de toutes matières : vivantes, mortes. [...] Jusqu'à ce qu'un conservateur réveille et remette à nouveau au jour ces œuvres, en les réintégrant au sein d'un projet muséal qui leur redonne, d'un coup, formes et contours. Si c'est, comme le prétend Duchamp, « le regardeur qui fait le tableau », bien des œuvres n'existent ainsi qu'à l'intérieur d'un jeu de monstration et de disparition somme toute aléatoire.¹⁴⁴

Par contre, aujourd'hui, les œuvres disparaissent indépendamment du processus d'exposition institutionnel. Elles se dissolvent de sorte que ne persistent justement que les procédures et

¹⁴² LOUBIER, Patrice, « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité », in *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, op. cit., p. 25.

¹⁴³ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 470.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 471.

la valeur de l'exposition. Ainsi, la sublimation de la matière révèle la puissance matérielle de l'institution et le retourne à ses propres fonctions. Garant d'une intégrité matérielle impossible, le musée préserve des traces qu'il conserve et ressert en fait comme une mise en abîme de son activité. En d'autres termes, la disparition de l'objet et l'exposition de cette absence par les traces amènent le musée à se montrer lui-même comme un mode de production et de reproduction à part entière. En somme, le musée et ses modes d'exposition pallient à l'allègement et la sublimation des œuvres, graduellement, ils remplacent leur essentiel support matériel. Espace concret, le musée se porte effectivement comme le garant matériel des œuvres qu'il conserve. Mais aussi instrument idéologique, on le voit dorénavant doubler sa fonction de conservation d'un jeu de présentation autour des œuvres. De Mèredieu y soulève en outre une conversion des usages de la préservation et de l'exposition :

Ce que le musée présente, ce sont de plus en plus des doubles ou des copies. [...] Ils acquièrent même alors un don d'ubiquité. On assiste de plus en plus fréquemment à une mise en abîme du musée (ce qu'avait bien pressenti Malraux), les divers processus muséographiques en venant à se redoubler et s'exhiber eux-mêmes.¹⁴⁵

L'intellectualisation des pratiques artistiques favoriserait donc une certaine mise en valeur de l'exercice muséal en ce sens où la dématérialisation de l'art autorise le musée à soumettre et à illustrer ses propres mises en question à partir d'œuvres autrement autonomes. Dans cet enchaînement de dislocation du processus de création, à l'œuvre jusqu'à ses reproductions, le musée peut cultiver ses propres commentaires. Si bien, qu'ils prennent souvent, comme le souligne enfin de Mèredieu, le devant de l'appréciation directe de l'œuvre :

L'ensemble de ces commentaires finissent par faire partie de l'œuvre au même titre que ses composants habituels. D'autant que c'est non seulement la lecture des œuvres que l'image vient perturber et transformer profondément, mais, bien plus, la structure et la configuration même des œuvres. Il y a là comme une fonction cannibalique de la reproduction.¹⁴⁶

Produits de la médiation institutionnelle, les reproductions exaltent l'absence qu'elles devaient combler et poursuivent de ce fait la dématérialisation théorique des œuvres d'art. En définitive, il n'y a plus que le discours, celui des philosophes, des historiens, des critiques et du musée, pour assurer le maintien de la forme des œuvres.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 473.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 475.

1.4.2 Copier, produire et reproduire

Encadrées par le champ artistique et ses agents, les œuvres dématérialisées renouvellent les conditions de leur forme. Diffuse, reproductible et interprétable à l'infini, l'œuvre dévie des modalités traditionnelles de l'originalité et se définit plus couramment sur l'exemple indifférencié d'une série. La prolifération de copies de ready-made près de cinquante ou quarante ans après leur *création* a à ce sujet eu un rôle déterminant. En effet, durant les années soixante Duchamp autorise et répand bon nombre de copies sans référence de ses ready-made de manière à ce que la distinction s'efface entre l'œuvre et ses doubles. Perceptuellement équivalents, les copies et le ready-made seront alors admis et exposés tels les produits d'une série. Dès lors, tous aussi authentiques les uns que les autres, les ready-made de Duchamp diversifient redoutablement le sens et la valeur de la copie.

Choisi parmi ses semblables pour être exposé dans le champ artistique, le ready-made se définit comme un objet industriel ordinaire accepté tel le paradigme de l'art moderne, voire son « crime célèbre¹⁴⁷ ». En effet, malgré la reconnaissance artistique généralisée du ready-made un certain malaise persiste quant au programme esthétique inspiré par une telle annexion. Au-delà de la perte des critères et de la destruction du système de représentation imputés au ready-made, il accomplit en réalité une transformation majeure de la nature de l'art en ce sens où l'œuvre se manifeste à travers la valeur de ses copies. Étudié entre autres par le philosophe belge et spécialiste des ready-made, Hans Maria de Wolf, le rôle particulier accordé à la copie dans l'œuvre de Duchamp provoque un affaïssement de la corrélation autrement implicite des notions d'œuvre et d'originalité. Le ready-made intègre dans sa structure ses copies potentielles et réelles auxquelles le champ artistique concède, ensuite, les mêmes propriétés qu'un original. Dans ce jeu d'échange et de valeur, de Wolf identifie une question centrale qui organise ses recherches :

Car la question qui se pose est de toute évidence celle-ci : est-ce d'une quelconque importance qu'un objet fabriqué industriellement et choisi comme ready-made par Duchamp, soit représenté dans un musée par un autre objet ayant l'air tout aussi anonyme et lui ressemblant beaucoup ?¹⁴⁸

¹⁴⁷ De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, no 24, juillet 2004. Référence du 25 avril 2013, accès : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no024/pages/page2.htm>

¹⁴⁸ *Idem*.

De Danto à de Duve, tous deux cités par le philosophe, la réponse reste négative. Pour l'un comme pour l'autre de ses auteurs, n'importe quel objet pourrait incarner le paradigme duchampien. Pourtant, comme le soulève de Wolf, le ready-made réfléchit la notion de valeur de l'original et de ses copies en marge de ces considérations sur la préséance de la singularité du concept sur celle des objets. En vérité, la définition notoire du ready-made par de Duve esquivait une réalité importante de la perspective de Duchamp sur son propre travail. Résumé par de Duve, le ready-made s'explique en ces termes :

C'est une question à la fois factuelle et théorique qui a son importance, mais qui me paraît tranchée si l'on accepte la définition suivante : « le ready-made » n'est ni un objet ou un ensemble d'objets ni un geste ou une intention d'artiste, c'est une phrase telle qu'elle s'épingle à un objet absolument quelconque, et qui dit : ceci est de l'art.¹⁴⁹

Fort à propos et même assez juste, cette définition occulte cependant la notion de rendez-vous caractéristique du ready-made :

En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), « d'inscrire un ready-made ». – Le ready-made pourra ensuite être cherché (avec tous les délais). L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous. – Incrire naturellement cette date, heure, minute, sur le ready-made comme *renseignements*. Aussi le côté exemplaire du ready-made.¹⁵⁰

Ainsi, Duchamp se donne rendez-vous avec un objet, mais la rencontre n'est que le point de départ de son processus créatif. En effet, la transsubstantiation de la matière en œuvre ne peut se réaliser qu'avec le concours du spectateur. Duchamp explique cette collaboration :

Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique. Somme toute, l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.¹⁵¹

¹⁴⁹ De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, op. cit., p. 113.

¹⁵⁰ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 49.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 189.

Bref, du rendez-vous de l'artiste avec un objet jusqu'à la détermination de sa valeur esthétique et philosophique par le spectateur, le processus créatif défini par Duchamp démontre que, si n'importe quel objet peut faire œuvre, ce n'est toujours qu'un objet particulier qui se retrouve au cœur de la mécanique d'énonciation de l'œuvre. Dans cette perspective, la multiplication des objets et des copies par Duchamp confirme moins la désincarnation de l'œuvre en la maxime « ceci est de l'art », qu'elle porte préjudice à la notion d'authenticité de l'œuvre. En fait, entre la désignation officielle des ready-made au début des années dix et les éditions de multiples à partir des années soixante de Wolf identifie l'évolution du processus créatif de Duchamp :

Nous avons donc affaire à deux situations très différentes qui ont rendu possible, à des moments très éloignés l'un de l'autre, la réalisation de deux processus créatifs différents, gouvernés par un seul et même artiste. Dans le premier, c'est tel ou tel objet (urinoir, porte-chapeaux, pelle à neige etc.) qui s'est offert comme matière inerte. Dans le deuxième, tout se joue autour du fait qu'un autre processus, survenu cinquante ans avant, commence à fasciner de plus en plus de personnes, tout en restant mal compris. Sa matière inerte est donc essentiellement conceptuelle.¹⁵²

L'auteur révèle ainsi la progression de la réflexion de l'artiste sur l'art et ses objets. En cinquante ans, Duchamp s'est en quelque sorte dégagé de la notion d'original. Encore convenue dans sa représentation d'un rendez-vous avec l'objet, la légitimité originelle s'est graduellement répandue à tout son processus de création. Ainsi, les copies de ready-made définissent un nouveau modèle d'authenticité édifié sur la seule démarche de l'artiste. Des matières concrètes et uniques, l'originalité est donc passée à un mode conceptuel qui élargit la définition de l'œuvre au processus créatif qui l'invoque. Duchamp initie donc un cycle de dévalorisation de l'art classique qui, selon l'historien d'art et commissaire Paul Ardenne, va transformer irrévocablement la valeur des objets d'art et, à terme, la « collectionnabilité » même de l'art. La modernité inaugurée par le ready-made s'est diversifiée à travers l'installation, les pratiques contextuelles ou *in situ* de sorte que l'enjeu de cette dépréciation de l'objet se détourne de son sujet initial. Ainsi, l'affirmation d'une crise de l'objet formule une position esthétique détachée des notions d'originalité, ou, comme l'évoque Ardenne, une ouverture à la notion de dématérialisation de l'art.

¹⁵² De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, op. cit.

Le raffinement esthétique, encore, peut en venir lui aussi à alimenter la crise de la collectionnabilité de l'œuvre d'art, en particulier lorsque cette dernière choisit des voies d'énonciation tortueuses ou à épisodes, ou encore la voie de la dématérialisation.¹⁵³

Autrement dit, pour accéder à l'immatérialité de ses œuvres, la collection doit revoir le sens et la valeur qu'elle accorde aux objets, voire, le plus souvent, à leurs substituts. Selon le critique et commissaire Claude Gintz, nous assistons effectivement depuis Duchamp à une « remise en cause programmée de l'objet d'art et de sa présence¹⁵⁴ ». Issues de la rencontre entre la notion traditionnelle d'objet et l'accessibilité grandissante à la reproduction automatisée, les pratiques dématérialisées, réduites par l'auteur à l'art *in situ* et situationnel, seraient l'expression radicale de l'unicité. Gintz reconnaît dans les arts éphémères la dernière forme de manifestation singulière dans une ère de dématérialisation. Radicalement unique, l'œuvre éphémère ne saurait être reproduite en d'autre lieu sans être autre. Au mieux, comme le remarque l'auteur, « une fois que le travail a eu lieu, un texte ou la photo peuvent tout au plus en rendre compte¹⁵⁵ », mais il ne sera jamais possible de reproduire les conditions exactes de son apparition initiale. Éphémère et, par conséquent, unique, l'œuvre dématérialisée de Gintz ne se présente finalement qu'à travers ses archives. En complète perte d'autonomie, elle illustre ainsi le fameux « musée imaginaire » où, comme le remarquent déjà nombreux critiques dont Wright, l'art ne serait plus qu'un fait institutionnel sans œuvre ni spectateur. Cependant, envisager un art si « dés-œuvré » a ses propres conséquences, c'est-à-dire la perte pour l'art de sa visibilité.

Pour des pratiques qui se situent dans la lignée des arts visuels, et surtout pour les institutions normatives qui le gèrent, le problème n'est pas négligeable, car [si l'art] n'est pas visible, il échappe à tout contrôle, à toute prescription, à toute réglementation, en somme à toute « police ».¹⁵⁶

À vrai dire, le discours sur la dématérialisation de l'art affecte irrémédiablement l'objet, toutefois il ne dérange qu'à peine la structure institutionnelle qui, au contraire, est étonnante d'adaptabilité :

¹⁵³ ARDENNE, Paul, « Art contemporain : de la difficulté accrue de collectionner », *L'art même*, no 17. Référence du 25 avril 2013, accès : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/pages/page3.htm>

¹⁵⁴ GINTZ, Claude, « Pratiques in situ et dé-objectivation de l'art », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2001, p. 290.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 291.

¹⁵⁶ WRIGHT, Stephen, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », in *Catalogue XVe Biennale de Paris*, Paris, Biennale de Paris, 2007, p. 2.

Tout se passe comme si le développement des pratiques *in situ*, qui annonçaient l'abandon du principe de l'œuvre d'art unique, avait ouvert la voie à plus de flexibilité dans les moyens d'expression et de monstration.¹⁵⁷

La détermination irréproductible d'un art dématérialisé, fondé sur sa singularité spatiale et temporelle, aurait donc conduit les institutions à générer pour leur propre besoin un art de reproduction.

De la prolifération indistincte des objets, de leurs copies, des traces et autres documents jusqu'à la victoire de la démarche artistique sur la philosophie, l'art est parvenu à son autodéfinition, voire «son propre double et son propre simulacre¹⁵⁸». À vrai dire, avec sa formule d'un art comme simulacre de l'art, de Mèredieu pointe non seulement la présentation palliative de formats artificiels, mais aussi la mise en œuvre des usages du champ artistique :

L'art s'englue alors dans les rituels de l'art. Et nous assistons à une sorte de triomphe de l'imaginaire. La matérialité du tableau a, quant à elle, depuis longtemps rejoint le Panthéon de l'art. Et l'art se réplique et se duplique (comme l'avait si bien vu Duchamp) en «histoire de l'art».¹⁵⁹

Les discours sur la dématérialisation de l'art ont effectivement introduit un nouveau type de présentation certainement plus près des manèges de l'histoire de l'art ou de ce que Bourriaud nomme le *réalisme opératoire* :

Le rapport art/technique s'avère ainsi particulièrement propice à ce *réalisme opératoire* qui structure nombre de pratiques contemporaines, définissable comme l'oscillation de l'œuvre d'art entre sa fonction traditionnelle d'objet à contempler et son insertion plus ou moins virtuelle dans le champ socio-économique.¹⁶⁰

Le défi des pratiques dématérialisées est d'inscrire leur précarité dans l'éternité. Le modèle historique et social représente alors un point d'ancrage intéressant n'exigeant nullement des objets pour s'y inscrire. L'art semble donc s'apparenter à une illustration ou un mode appliqué de représentation de projets dont la réalisation est loin d'être nécessaire. Cependant, comme l'art conceptuel en fait la démonstration, l'emphasis radicale sur les processus plutôt

¹⁵⁷ GINTZ, Claude, «Pratiques in situ et dé-objectivation de l'art», in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, op. cit., p. 292.

¹⁵⁸ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 672.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.672-673.

¹⁶⁰ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 70.

sur que les produits, s'accompagne néanmoins très souvent de produits. De même que la traduction visuelle et matérielle de concept n'a rien de singulière, au contraire, cette pratique se trouve au cœur même des usages de l'histoire de l'art. En fait, la diversification de l'objet d'art engendré par les pratiques dématérialisées commence par un doute sur l'aboutissement et la valeur de leurs produits.

Tel que le présentent Lippard et Chandler, l'efficacité des œuvres repose essentiellement sur leur autonomie, d'où l'élaboration d'un système de représentation presque indépendant par les pratiques dématérialisées. La structure spécifique aux œuvres dématérialisées autorise une distance entre l'utilité du concept et l'éventualité de son existence concrète. En vérité, elles sont entièrement déterminées par leur concept de telle manière que leur apparence paraît toujours accessoire à leur manifestation. Les auteurs précisent:

*As visual art, a highly conceptual work still stands and falls by what it looks like, but the primary, rejective trends in their emphasis on singleness and autonomy have limited the amount of information given, and therefore the amount of formal or emotive impact.*¹⁶¹

En d'autres termes, la complexité théorique de l'œuvre opposée au dénuement de l'objet amène le spectateur à penser ce qu'il voit plutôt que de s'en remettre au constat limité de sa réalité concrète. Bien entendu, comme Lippard en fait le constat elle-même dans la postface de *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, ces stratégies n'échappent pas plus aux approches commerciales qu'au programme moderniste de l'art. Toutefois, même au plus évident de la tyrannie du marché artistique, ces œuvres désincarnent les référents matérialistes et s'assument obstinément en tant que banal produit.

L'indifférenciation des copies à l'original puis la désacralisation du produit artistique témoignent d'une transformation de la relation entre l'art et la technologie. Un peu comme si les rôles s'étaient non pas inversés, mais déplacés, le rapport à la technologie s'est peaufiné, raffiné. Bourriaud désigne d'ailleurs un des enjeux de cette mutation :

Ce type de pratiques manifeste du moins le paradoxe fondamental qui lie l'art et la technologie: si la technique est par définition améliorable, l'œuvre d'art ne l'est pas.¹⁶²

¹⁶¹ LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, «The Dematerialization of Art», *Art international*, op. cit., p. 36.

¹⁶² BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 70.

Le support technologique suggère une existence à laquelle l'œuvre d'art peut en vérité difficilement prétendre sans lui. Dès lors grandissante, l'interférence des copies, des produits et, plus globalement, des traces dans l'art redéfinit leur nature. En effet, comme le soulève de Mèredieu :

C'est, bien plus, l'ensemble de la culture qui constitue aujourd'hui – sous forme de référence ou de citations – une matière infiniment plastique, ductile, susceptible de combinaisons et de communications infinies. Quant aux technologies de pointe, à l'imagerie dite de synthèse, elles contribuent à diriger l'art sur les pentes d'un autre versant qui participe, lui, de l'immatérialité.¹⁶³

Deux cotés d'une même médaille, la réduction matérielle de l'art et la prolifération des images cautionnent la suppression des spécificités propre à l'œuvre et ses traces. Transcriptions au statut ambigu, les traces rendent l'œuvre dématérialisée manipulable et accessible en ce sens déjà exploré par Benjamin: «Or, cette image est devenu détachable, transportable. Et où la transporte-t-on? Devant le public.¹⁶⁴» Un sens et un statut aussi questionnés par Malraux :

Mais on reproduit un nombre toujours plus grands d'œuvres à un nombre toujours plus grand d'exemplaire, et la nature des procédés de reproduction agit sur le choix des œuvres reproduites. [...] Car dans le même temps que la photographie apportait sa profusion de chefs-d'œuvre aux artistes, l'attitude de ceux-ci changeait à l'égard de la notion même de chef-d'œuvre.¹⁶⁵

Cela dit, les techniques de production et de création qui agissaient hier comme répliques, sont aujourd'hui les acteurs concrets de la réalité de l'œuvre. De Mèredieu résume :

La fonction de la reproduction photographique, de l'album ou du livre, est d'aplatir et de niveler l'ensemble des matériaux qui constituent initialement – et en son fond – l'œuvre d'art.¹⁶⁶

La trace devient donc l'indice de l'œuvre et lui accorde une existence, certes limitée au système de reproduction de l'art, mais définitivement plus incarnée dans le réel. En fait, de Mèredieu expose ici la démarche de compression formelle et conceptuelle de l'œuvre et de

¹⁶³ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 453.

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), *Œuvres III*, op. cit., p. 294.

¹⁶⁵ MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, France, Gallimard, 1965, p. 77.

¹⁶⁶ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 457.

ses traces désormais admises comme doubles. Indifférente à la matérialité caractéristique des œuvres, la reproduction se les assimile à son propre dispositif d'exposition. L'œuvre se mue alors, selon l'auteure, en son propre simulacre. Dans ce jeu télescopique de duplicata, les reproductions parviennent à s'imposer comme objets d'art et enfin comme les œuvres elles-mêmes. L'auteure ajoute :

Tout se passe comme si l'on se situait désormais au-delà même du ready-made, celui-ci apparaissant finalement comme encore relié à une situation romantique dans laquelle l'art et le non-art se situaient l'un par rapport à l'autre en position de discrimination.¹⁶⁷

La valorisation conceptuelle de la réflexion sur l'objet laisse au spectateur ou, dans la perspective défendue par Ardenne, au collectionneur qu'une trace, qu'une preuve d'un acte passé. Si « ce type de transaction pour le collectionneur est de nature déceptive¹⁶⁸ », elle marque à ce titre l'éclatement des œuvres. Sous formes de photographies, certificats ou autre, les traces engagent l'art dans un système d'échange qui dépasse l'artiste et dissémine dans ses réseaux le sens de sa paternité sur l'œuvre.

Fragmentée et disponible à tous, la paternité de l'œuvre relève d'un jeu complexe de domination. En référence au travail des simulationnistes, Ardenne présente les modes d'exploitation de cette autorité :

En caviardant les images ayant valeur d'icônes, en les rabaissant à toutes fins de jeter sur elles le doute, en les multipliant pour rendre compte du fait que l'image d'art, objet symbolique peut-être, est plus sûrement instrument du pouvoir.¹⁶⁹

L'appropriation, le recyclage et la réexposition des œuvres dématérialisées par leurs traces témoignent donc du jeu de pouvoir entre les intervenants du champ artistique. De matériau à forme définitive de l'œuvre, les dérives autour de la trace conduisent l'usage de la reproduction à un mode de connaissance de l'art. Pour tout dire, la reproduction simplifie l'œuvre, elle la met à plat et la réduit à son plan, de sorte que, appréciée et observée hors de sa matière, elle s'ancre irrémédiablement dans ses traces. À ce propos, de Mèredieu apporte :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 470.

¹⁶⁸ ARDENNE, Paul, « Art contemporain : de la difficulté de collectionner », *L'art même*, op. cit.

¹⁶⁹ *Idem*.

Toute une conception de l'art s'est trouvée ici déterminée par cette «idéologie de la reproduction». On mesure alors ce qui sépare une œuvre reproduite, c'est-à-dire morte (ou perçue sous forme de seul simulacre) de l'œuvre vivante.¹⁷⁰

Bien entendu, la trace définit ses propres rituels dont les avantages manifestes favorisent sa propagation. En plus de fournir une existence aux œuvres dématérialisées, elle les pourvoit du don d'ubiquité. Copiées, doublées et multipliées, les œuvres et leurs «fantômes parfois très réalistes¹⁷¹» accablent la substance matérielle de l'art de la contingence précipitée de leurs reproductions.

1.4.3 De l'usage à l'activité

Valorisée par les discours sur la dématérialisation de l'art, la diversification de la fonction des supports intermédiaires a exténué le sens et la valeur matériels des œuvres. Tandis que le rapport entre art et technologie fonde une définition immatérielle de l'œuvre certainement plus près du programme ou du schéma, la matérialité de l'art incombe finalement aux modes de médiations de l'œuvre. Perçus par les agents du champ artistique comme l'avènement d'un art sans modèle ou son contre-type, les arts dématérialisés substituent à eux-mêmes leurs doubles.

On ne demande plus à l'artiste de fabriquer des œuvres, mais de l'art. C'est-à-dire de produire et d'exhiber les signes de l'art. Rarement la facticité aura atteint de tels sommets.¹⁷²

Dénonciation directe des modes de productions et de reproductions contemporains, cet énoncé de Mèredieu illustre le glissement ultime de la dématérialisation de l'art. Au cœur du désenclavement de l'œuvre des mains de l'artiste, puis de sa matière et enfin de son processus de création, c'est l'éventualité même d'un rapport à l'œuvre qui est devenue abstraite. Trace éphémère d'un processus tout aussi provisoire, l'œuvre dématérialisée semble alors moulée sur la technologie qui la supporte.

Tandis que la vulnérabilité de l'œuvre et la dissolution de son objet semble faire la preuve de la dématérialisation de l'art, il apparaît que l'objet de la transaction ne soit plus tant une

¹⁷⁰ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 653.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 654.

¹⁷² *Ibid.*, p. 479.

matière ou une chose, mais bien, comme le soulève Ardenne, le récit de l'œuvre.

Au collectionneur ne reste en l'espèce que cette possibilité, à l'opposé de la détention matérielle : engranger et exploiter de l'œuvre, à défaut de sa substance, son seul récit (quelque chose a eu lieu, je vais vous le raconter).¹⁷³

Troquant le médium pour la participation, l'approche relationnelle met en crise l'objet, la paternité de l'œuvre par sa stratégie du tout. L'œuvre est hasard, fragment d'un parcours destiné à s'évanouir dans l'expérience tout comme sa proposition de départ. Comme le présente Ardenne :

Le concept d' « œuvre », à telle enseigne, ne relevant plus de l' « œuvré », pour reprendre la catégorie heideggérienne relative à ce que l'œuvre d'art contient dans sa forme de le retenir, mais un « œuvrant » chargé de puissance négative, ce que fait l'artiste s'assimilant au « dés-œuvrant ». ¹⁷⁴

Dans cette tension entre le processus de l'œuvre, son résultat et la trace qu'ils laisseront se dessine l'impératif d'échange de l'œuvre relationnelle. L'auteur cerne avec acuité cette nécessité de l'œuvre relationnelle et identifie sa nature à celle d'une transaction. Désintéressée par sa propre préservation, elle vit au cœur de l'action de son spectateur. « La rejouer, en l'occurrence, c'est faire du théâtre, la sortir de son contexte, et trahir¹⁷⁵ ». Autrement dit, l'œuvre relationnelle transforme le statut de la trace en s'autorisant elle-même d'en être une. Sur le modèle d'une collection, l'art relationnel accumule les témoignages de sa propre existence vers un ultime « dés-œuvrement » de sa pratique.

Que dire dès lors, en termes de mise en crise du concept de collection comme acte de collectionner, des formes d'art se niant comme telles, ou dont modalités d'exécution ou critères formalistes évacuent d'un même tenant non seulement l'objet d'art mais aussi le crédit de génialité d'ordinaire attaché à l'acte créatif ?¹⁷⁶

Ardenne interroge les effets de la dissolution de l'œuvre dans ses stratégies de diffusion. La technologie a toujours reposé sur l'action humaine. De la trace au programme, l'intervention physique est invariablement nécessaire à l'essor d'un résultat. Cependant, la

¹⁷³ ARDENNE, Paul, « Art contemporain : de la difficulté de collectionner », *L'art même*, op. cit.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Idem.*

réception idéologique du modèle technologique est toute autre. Encouragée par l'expansion des images de synthèse dans le champ artistique, la perception de la trace s'est désincarnée. En effet, elle n'est plus l'aboutissement d'une manipulation humaine obligée. À travers son accession à un fonctionnement quasi autonome, l'image numérique redessine les propriétés informatives de la trace. « L'image contemporaine se caractérise précisément par son pouvoir générateur; elle n'est plus trace (rétroactive), mais programme (actif).¹⁷⁷ » Bourriaud clarifie à ce sujet l'évolution de la réalité des œuvres depuis l'ère conceptuelle. Jamais parfaitement autonome, l'œuvre s'est donné tantôt comme un projet à accomplir ou à reproduire, un soutien à l'exploration personnelle, puis, une exhortation à l'action. Ainsi systématiquement tournée vers elle-même et ses processus, l'œuvre d'art dématérialisée est littéralement devenue l'empreinte de son créateur. Le développement technologique et, notamment, interactif ont profité au champ artistique et à la sociabilité de l'œuvre. Dès lors moins close et certainement plus propice à la multiplication, l'œuvre s'est dissociée de l'artiste et a envahi des zones d'expérience autrement ignorées par le mode de l'art. Active à titre de dispositif, l'œuvre dématérialisée se présente alors comme un modèle d'interprétation et d'utilisation des œuvres. Les artistes, comme le remarque Bourriaud, participent de cette mécanique de production par reproduction et réexposition. Ils insèrent leur pratique dans le cours de celles existantes de manière à multiplier l'offre et les produits culturels.

Les notions d'originalité (être à l'origine de...), et même de création (faire à partir de rien) s'estompent ainsi lentement dans ce nouveau paysage culturel marqué par les figures jumelles du DJ et de programmeur, qui ont tous deux pour tâche de sélectionner des objets culturels et de les insérer dans des contextes définis.¹⁷⁸

Autrement dit, la croissance technologique de la trace et son extension dans le champ artistique a fini de réduire l'écart entre l'original et sa trace. De là, semble se fragiliser aussi le lien entre l'œuvre et son objet. L'original se disperse désormais dans ses différentes appropriations et rééditions elles-mêmes déclinées en une variété infinie d'œuvres. De même, l'œuvre n'est plus exclusive à un objet. Chaque œuvre étant émise par les précédentes et ébruitée par les suivantes. La fin de la matière s'apparente donc à une fin de la matière « première » et participe à la consolidation du mythe de la disparition de l'objet. Déjà concerné par l'inscription de nouvelles formes sociales et interactives des pratiques relationnelles, Bourriaud

¹⁷⁷ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., p. 72.

¹⁷⁸ BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Presses du réel, 2003, p. 6.

s'intéresse aux modes de productions associés à ses réseaux. Le critique rassemble alors sous le terme «postproduction» les outils du modèle relationnel. Bénéficiant d'un rayonnement populaire définitivement moins important que l'esthétique relationnelle, l'esthétique de la postproduction définie par Bourriaud se présente comme la réévaluation des modes de production en regard de l'actuel trouble autour des objets. Ainsi, d'un usage, les traces seraient passées à une structure formelle, autonome et active qui collabore à la communicabilité de l'œuvre et de l'art. Dans cette perspective, la trace façonne de nouvelles formes de mise en relation de l'œuvre, de la trace et de leur spectateur. Il ne s'agit plus de fournir des liens, mais définitivement de les produire. Moins célèbre qu'*Esthétique relationnelle*, l'ouvrage *Postproduction* témoigne néanmoins d'un grand changement d'attitude à l'égard de la trace. En fait, elle s'incarne directement dans la typologie de la postproduction qu'effectue Bourriaud. «Reprogrammer les œuvres existantes»; «Habiter des styles et des formes historisés»; «Faire usage des images»; «Utiliser la société comme un répertoire de formes»; «Investir la mode, les médias»: la nomenclature de l'introduction tout entière de *Postproduction* réfère à la structure formelle de la trace qui ne se limite plus à la duplication, mais à la production complète de l'œuvre.

Toutes ces pratiques artistiques, bien que formellement très hétérogènes, ont pour point commun le fait de recourir à des formes *déjà produites*. Elles témoignent d'une volonté d'inscrire l'œuvre d'art au milieu d'un réseau de signes et de significations, au lieu de la considérer comme une forme autonome ou originale.¹⁷⁹

Loin d'une régénération de l'idéologie moderniste de dépassement, Bourriaud décrit les conditions d'un art actuel amené, non plus à surpasser ou citer les formes précédentes, mais à les utiliser. Activées, maniés et mis en scène, les œuvres et, globalement, le champ artistique existent dorénavant autant comme matière que produit culturel. La posture «post» de l'esthétique de la postproduction prend alors tout son sens. Bourriaud définit en fait une démarche organisée sur des modes et des structures déjà existants dont elle se charge de réinventer l'usage et la représentation.

Toute œuvre est issue d'un scénario que l'artiste projette sur la culture, considérée comme le cadre d'un récit – qui projette à son tour de nouveaux scénarios possibles, en un mouvement sans fin.¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

L'esthétique de la postproduction consiste en ces termes en l'appropriation et le cheminement des codes et des modèles artistiques passés et présents. «*Sémionautes*¹⁸¹», les artistes de la postproduction manœuvrent les formes et les habitent de manière à dégager des signes existants un produit inédit et unique.

Tel un pont entre les époques et les styles, l'esthétique de la postproduction fixe un modèle d'œuvre contemporain qui n'est pas indifférent au processus créatif de Duchamp :

D'autre part, quand vous choisissez quelque chose appartenant à une période antérieure et que vous l'adaptez à votre travail, cette démarche peut être créatrice. Le résultat n'est pas neuf : mais il est nouveau dans la mesure où il procède d'une démarche originale.¹⁸²

L'œuvre ne se conçoit plus comme une conclusion, mais comme une ouverture, toutes époques confondues, vers d'autres activités, artistes et produits. À la fois source et résultat des processus de création, l'œuvre dématérialisée innove une nouvelle forme de culture de l'objet. Autrefois liée à une culture de la contemplation, l'œuvre s'inscrit maintenant dans une culture d'activité. Dématérialisée, l'œuvre ponctue le parcours intermittent des réseaux et des éléments de son expérience. Suspendue à ses traces, elle témoigne aussi de son existence à travers le récit de celle des autres œuvres. En somme, son ouverture fondamentale déborde de sa seule manifestation, l'œuvre dématérialisée a bouleversée les usages de l'art. En effet, comme le présente Bourriaud, la mutation de la forme de l'œuvre détermine également celle de son exposition :

Chaque exposition renferme le script d'une autre; chaque œuvre peut être insérée dans différents programmes et servir de multiples scénarios. Elle n'est plus un terminal, mais un moment dans la chaîne infinie des contributions.¹⁸³

N'étant plus qu'un support ou un outil de projection, l'exposition s'adapte à l'activité de l'œuvre. En fait, l'esthétique de la postproduction nécessite une mise en œuvre qui puisse supporter son activité et sa transivité constante. Ainsi, au cœur de cette culture d'usage l'institution est finalement appelée à se transformer. L'œuvre naît d'une collaboration avec son spectateur, la cadre institutionnel doit donc intégrer cette diffusion du sens dans l'usage

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸² DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 169.

¹⁸³ BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, op. cit., p. 12.

et probablement admettre ce que Bourriaud nomme le « *communisme formel*¹⁸⁴ », soit cette distribution du sens entre l'artiste, le spectateur et l'exposition. L'œuvre de la postproduction est un nœud d'expériences et de significations diverses qu'il convient d'aborder strictement comme tel.

Des objets en série de Duchamp au recyclage de la postproduction, se précise en vérité le démantèlement de l'objet en opposition à la ténacité de la trace dans l'œuvre. En instrumentant la série, Duchamp établit une équivalence irréversible entre la sélection et la production, mais amalgame aussi la création à l'appropriation. Le détournement conceptuel d'un produit existant suffit à faire œuvre :

Se servir d'un objet, c'est forcément l'interpréter. Utiliser un produit, c'est en trahir parfois le concept; et l'acte de lire, de regarder une œuvre d'art ou de visionner un film signifie aussi savoir la détourner : l'usage est un acte de micro-piratage, le degré zéro de la postproduction.¹⁸⁵

Identifié en ces termes par Bourriaud comme le commencement de la postproduction, le ready-made s'inscrit définitivement en amont de la culture d'usage. L'acte de création s'est étendu au piratage et à la réappropriation culturelle et le critique en retrace les répercussions à différents moments de l'histoire de l'art. En réalité, Duchamp a élaboré une nouvelle définition de l'œuvre d'art, soit donner une intention nouvelle à des formes déjà existantes. Si en 1910 cette définition s'incarnait plus précisément dans les objets sélectionnés par l'artiste, subtilement modifiés ou activés en regard d'une intention spécifiquement artistique, aujourd'hui, elle s'étend aux données conceptuelles. La création ne se limite pas aux objets, les idées qui les précèdent et les expositions qui les supportent sont aussi des matériaux. De ce fait, elles peuvent s'insérer tel quel dans le récit de l'histoire de l'art. En d'autres termes, la méthode et l'esthétique du ready-made ont fait école. Les dérives chaotiques autour du recyclage ont permis à l'art dématérialisé de donner forme aux processus et de évaluer l'expérience et ainsi de les caractériser comme objet esthétique à part entière.

Support concret et inévitable à la dématérialisation de l'art, la trace qui ne devait servir que d'intermédiaire revêt de nouvelles aptitudes. En fait, les brouillages disciplinaires autour de la disparition de l'objet d'art trouvent dans l'intervention médiatrice de la trace un enjeu

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

commun à leurs analyses. Comblant le vide d'objet de sa présence, la trace expose avec acuité l'existence formelle des œuvres par le cadre institutionnel ou discursif qui les supportent. Malléable et vulnérable, la trace ne parvient pas à se substituer à la matière des œuvres, mais elle révèle dans sa fragilité la mouvance des formes face aux usages convenus.

La révision du concept de collection défendue par Ardenne en est une excellente illustration. La trace transforme les modes de collection, mais l'auteur, plutôt que de s'en tenir à l'annonce d'une culture sans original, soumet un examen du transfert de l'usage de l'objet à la trace. La trace oppose à la possession et à l'accumulation des objets son existence pratique fluide et mobile. Depuis longtemps absorbée comme mode de connaissance de l'art, elle substitue graduellement ses conditions d'existence à celle de l'œuvre dématérialisée. Ainsi, l'art en mal d'existence tangible emprunte aux rituels de la trace ses modes d'existence. Si bien, que l'œuvre et sa trace se fondent l'une dans l'autre. Entre l'artisticité du résidu et la stigmatisation de l'œuvre, la pratique artistique dématérialisée se définit plus activement comme un modèle de médiation à part entière. Alors décrite sous l'expression «postproduction» par Bourriaud, la mise en œuvre des usages de l'œuvre évoque l'immense part de récupération inclus dans chacune de ses apparitions.

Soumis, en somme, à des cadres méthodologiques et des jeux de langages très différents, les champs de la philosophie, de l'histoire et de la critique ont considérés les transformations des objets à des moments distincts. Bien que ces approches disciplinaires soient très variées, la mutation des conditions d'existence des objets d'art a toutefois été interprétée dans la même perspective d'une dissolution matérielle. En effet, de la dé-spécification du médium jusqu'à l'élargissement de la définition de l'art, l'examen des pratiques artistiques définit un dérèglement de la structure et de l'usage traditionnels de l'œuvre et de son objet. Depuis Duchamp, la matière participe rarement de l'artisticité de l'œuvre qui, pour sa part, se manifeste plus souvent qu'autrement par le discours. Dès lors moins un objet qu'une proposition, l'œuvre d'art évanescence se trouve donc au cœur d'une crise de sa représentation. Au-delà des divergences propres à leurs cadres théoriques, les champs de la philosophie, de l'histoire et de la critique ont néanmoins intégré ces nouvelles conditions formelles des œuvres à leurs conceptions de l'art. En fait, la notion de dématérialisation de l'art fait dorénavant partie intégrante de ces approches théoriques. Si bien, qu'elle trouve sa justification dans ses effets mêmes, soit l'intervention de plus en plus importante de la trace dans l'existence et la diffusion des œuvres dématérialisées. D'abord, assimilée comme

une condition *posthistorique* de l'art, la dissolution de la matière s'est fondue dans le programme de l'histoire de l'art comme une évidence logique du cheminement de la pratique artistique. Si bien que l'explosion de l'œuvre dans la réception et le temps semble finalement tout à fait naturelle, voire inévitable. À vrai dire, l'insertion absolue du concept de disparition de l'objet d'art dans les discours laisse ouvert plusieurs débats sur ses fondements et aboutissements. L'instabilité de la matière insinue effectivement de nouvelles conditions interdisciplinaires, mais aussi une transformation profonde des modalités d'exposition des œuvres. Portée en exemple comme la preuve de la disparition de l'objet, la prolifération de traces laisse entrevoir un nouvel état de l'art et de l'œuvre. Ne remplissant qu'à peine sa fonction de substitut, la trace témoigne d'un éclatement des conditions d'originalité et d'authenticité de l'œuvre. Produite en série, accomplie par sa seule proposition ou reproduite à l'infini, l'œuvre se réfère à ses traces en des termes nettement plus laborieux que leur stricte fonction indicielle. En vérité, plus qu'une conséquence de la dématérialisation, la trace agit au cœur de la diversification matérielle de l'art. Compte tenu de ces variations, la dématérialisation de l'art ne semble plus qu'un effet superficiel du bouleversement des conditions d'existence des objets. Échafaudé en disparition hypothétique, l'embarras matériel de l'art représente alors un regrettable paravent devant les enjeux fondamentaux de cette crise. En définitive, par excès peut-être de tolérance, la philosophie, l'histoire et la critique interdisent à la théorie de l'art l'étude de l'importante mutation de son système entier de représentation des œuvres et de leurs objets.

Chapitre 2

RÉACTUALISATION DES ŒUVRES

Assimilée par les théories philosophiques, historiques et critiques de l'art, la notion de dématérialisation échappe à plusieurs obstacles conceptuels issus des variations des objets. En effet, elle excuse autant la dé-spécification de la matière artistique que sa dissolution dans le discours, tout comme elle fournit aussi une explication à la tension entre les œuvres plus intéressées par leur idéalité que leur matière et les objets par lesquels elles se manifestent. La notion de dématérialisation remplit donc un vide théorique important entre l'œuvre, son objet et leur réception. Elle ancre la disparition de l'objet dans l'histoire de l'art et des pratiques artistiques, et laisse cependant ouvert le débat quant à la représentation de ces œuvres dématérialisées. En fait, la détermination des thèses philosophiques, historiques et critiques de la dématérialisation légitime la disparition de la présence matérielle de l'objet, mais proscriit la réapparition des œuvres. Les théoriciens de la dématérialisation associent alors les origines de cette thèse à la reproduction d'œuvres idéalement irréproductibles. Malgré leur dissolution matérielle, les œuvres sont souvent réexposées et exigent en ce sens d'être réactualisées. À vrai dire, les arts dits « dématérialisés » exigent, plus que n'importe quel autre art, une matière pour s'incarner. Car, d'exposition en exposition, ils doivent à chaque apparition renouveler leur support. Les arts dématérialisés encadrent des œuvres probablement plus dépendantes de la matière que ce que les thèses de la disparition de l'objet soutiennent. À commencer par les traces. Si la communication des œuvres éphémères s'opérait déjà par le truchement et l'accumulation de traces, les arts dématérialisés vont réviser, voire diversifier le rôle et le statut de cette documentation. Ainsi, de reproduction à un simple constat d'action, la trace s'adapte aux conditions des œuvres et change de nature. Plus qu'un palliatif, elle participe désormais littéralement à la mise en œuvre des arts dits « dématérialisés ». Elle s'insère dans les processus de production et de réédition, et semble concourir de ce fait à l'existence des œuvres. Toutefois, entre le ready-made, les pratiques conceptuelles et relationnelles, la reproduction est loin d'être une notion stable et irréductible. Définissant de la sorte une nouvelle fonction de la trace, les arts dématérialisés investissent, dans les termes de Gérard Genette, un mode d'immanence jusque là

inexploré par les arts visuels. Comme nous allons le voir en détail dans ce chapitre, le philosophe français envisage l'existence des œuvres selon deux modes, soit l'immanence et la transcendance. Si la transcendance renvoie essentiellement au mode de réception des œuvres et à la relation complexe qui peut se nouer entre *objet* et *œuvre* lorsque ceux-ci ne coïncident pas, l'immanence porte avant tout sur le mode de manifestation de l'objet dans lequel l'œuvre s'incarne. Ainsi, la disparition présumée de l'objet d'art et la notion de reproduction concernent et touchent dans un premier temps la consistance même de l'œuvre, soit son immanence. D'une existence exclusivement matérielle, singulière et unique, les œuvres s'autorisent l'option d'une immanence idéale et multiple à l'image de celle de la musique ou de la littérature. De là, la dématérialisation de l'art ne relèvera pas tant d'une dissolution de l'objet d'art que de la fin d'un modèle unique essentiellement défini, toujours selon le vocabulaire de Genette, par l'« identité numérique » ou l'« histoire de production » des œuvres. Autrement dit, les arts visuels se seraient émancipés de l'objet physique en ce sens où l'œuvre ne se confond plus spécifiquement ou absolument avec celui-ci.

2.1 Immanence allographique

Les thèses de la disparition de l'objet partagent une certaine suspicion autour de la trace photographique et de son intervention dans les processus de l'œuvre dématérialisée. Du témoignage de l'œuvre absente à un mode nouveau de production, le document photographique revêt en effet une plus grande diversité d'usages chez les œuvres dématérialisées. Notamment, le document devient un acteur signifiant des réactualisations des œuvres dématérialisées dont il assure la conformité. Nouveau marqueur d'authenticité, le document voit ses fonctions varier au cœur de la pratique artistique. Des artistes aux institutions, plusieurs lui reconnaissent une valeur de médiation des œuvres hors de leur durée d'existence normale, une fonction qui évoque la catégorie allographique des arts détaillée par Nelson Goodman. Publié en 1968, au moment fort des pratiques conceptuelles, *Langages de l'art*¹ de Goodman nous renseigne, à travers une théorie générale des symboles, sur le fonctionnement de l'œuvre d'art. Selon l'auteur, les arts allographiques existent par une notation définie qui fournit le moyen de distinguer les propriétés constitutives des propriétés contingentes. Ainsi, lorsque les œuvres sont éphémères, « une notation permet de

¹ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, op. cit.

transcender les limitations du temps et de l'individu² ». En effet, les rapprochements entre les conditions allographiques et le fonctionnement des œuvres dites dématérialisées sont nombreux. Attachées, comme Goodman d'ailleurs, à la question de l'authenticité, ces analyses omettent cependant plusieurs nuances apportées par Genette aux catégories goodmaniennes. En fait, Genette double la description des modes d'existence des œuvres de Goodman d'une étude du fonctionnement immanent et transcendant des œuvres. Lorsque défini comme un régime d'immanence, le régime allographique éclaire d'une perspective nouvelle les conditions de la dématérialisation. Alors au centre d'un débat sur la transformation des modes de manifestation des œuvres, c'est-à-dire, selon Genette, de l'immanence³ des arts visuels, le document se présente comme l'arbre qui cache la forêt de la fonction allographique. À l'instar de la notation allographique, le document permet l'échange d'informations et d'instructions qui transfèrent avec elles l'authenticité et, par conséquent, l'*authorship*. Toutefois, plus que la seule réintégration de l'authenticité, ce nœud d'échanges témoigne d'une hétérogénéité de l'œuvre jusqu'ici évacuée.

2.1.1 État intermédiaire

Dans le Chapitre III «Art et authenticité⁴», Goodman aborde la question de l'authenticité décisive pour les thèses de la dématérialisation. En effet, ce n'est probablement pas un hasard si Goodman examine le rapport entre l'œuvre originale et sa contrefaçon dans le contexte artistique spécifique des années 1960 agité par des œuvres aussi confondantes que les *Boîtes de savon Brillo* d'Andy Warhol ou *Une et trois chaises*⁵ de Joseph Kosuth. Le philosophe se penche sur les propriétés esthétiques liées à l'originalité et interroge leur valeur dans la définition de l'art. L'auteur résume sa problématique en ces termes:

La question critique se ramène donc finalement à ceci: y a-t-il une différence esthétique entre les deux images pour x à t (t désignant une période appropriée), si x ne peut pas les distinguer l'une de l'autre simplement en les regardant à t ? Ou en d'autres termes, est-il possible que quelque chose que x ne discerne pas par un simple regard sur les images à t constitue une différence esthétique entre elles pour x à t ?⁶

² *Ibid.*, p. 154.

³ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 15.

⁴ GOODMAN, Nelson, «Chapitre III: Art et authenticité», *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 135-161.

⁵ Figure 5

⁶ *Ibid.*, p. 138.



Figure 5. Joseph Kosuth, *Une et trois chaises, bois*, épreuve gélantino-argentique, 1965, 118 x 271 x 44 cm, (Chaise : 83,5 x 40 x 41 cm, photo de la chaise : 102 x 55 cm, photo du texte : 48,3 x 86 cm).

Au cœur de son étude sur le potentiel esthétique du non-perceptible, Goodman fournit plus qu'une explication aux critères esthétiques, il définit les limites entre des modes d'immanence fréquemment confondus. Ainsi, la notion d'authenticité, autrement invoquée comme une perte analogue à la disparition de l'objet, devient l'indice de la transformation des arts visuels.

Intéressé par la possibilité d'un faux parfait et par l'amalgame de l'authenticité à un critère esthétique, Goodman reconnaît que l'on peut apprendre à discerner une différence entre deux images. La différence esthétique présumée entre un original et sa copie ne s'applique en effet que lorsqu'il y a connaissance de ce fait. La connaissance du fait implique une certaine discrimination à laquelle la perception tente de s'accorder de manière à différencier l'expérience des objets qui lui sont soumis. Ainsi, comme le soulève le philosophe, la différence esthétique entre l'original et sa copie parfaite dépend moins de la perception que de l'instruction de leur différence. Cependant, l'indistinction entre les objets n'implique en rien qu'ils soient aussi équivalents esthétiquement. En fait, bien qu'elle soit souvent imperceptible, Goodman parle de l'importance esthétique de l'authenticité :

En d'autres termes, mon incapacité présente (ou future) à déterminer la paternité du tableau donné, sans faire usage d'un appareil scientifique, n'implique pas que la paternité ne crée aucune différence esthétique pour moi; car la connaissance de cette paternité, de quelque manière qu'on l'obtienne, peut contribuer

matériellement au développement de mon aptitude à déterminer sans un tel appareillage si un tableau quelconque [est ou n'est pas original ou authentique].⁷

En résumé, l'activité esthétique permet de discriminer les œuvres sur la base de leur authenticité, tandis que les propriétés esthétiques ne sont redevables qu'à la perception. Pour tout dire, il n'y a que la connaissance qui puisse orienter la destination de l'activité et de l'évaluation des propriétés esthétiques. Cela dit, Goodman constate que ce ne sont pas tous les arts qui se prêtent à la contrefaçon, car tous les arts ne répondent pas des mêmes conditions. En effet, une œuvre est *autographique* «si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité⁸». Autrement, elle est *allographique*. En fait, certaines œuvres sont autographiques et d'autres sont allographiques. D'après Goodman, la différence entre ces régimes ne correspond pas à celle départageant les arts singuliers des arts multiples, car certains arts autographiques sont singuliers en regard de leur phase première, comme le serait par exemple la planche d'une estampe. En d'autres termes, «expliquer pourquoi certains arts sont singuliers revient précisément à expliquer pourquoi ils sont autographiques⁹.» L'apport de cette thèse de Goodman est manifeste. Le philosophe marque effectivement une distinction entre deux régimes d'œuvres ontologiquement distinctes. En effet, la notion d'authenticité n'a de sens que lorsqu'elle se définit par l'histoire de production de l'œuvre. À l'inverse, lorsque les copies d'une œuvre agissent en termes d'exemplaires valides, l'authenticité devient un critère insignifiant. En référence à ces régimes autographique et allographique, Genette va préciser les modes d'immanence des œuvres dans *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*¹⁰. L'auteur va abandonner l'enjeu de la contrefaçon propre à Goodman pour s'intéresser à la distinction entre l'objet matériel et celui qui est idéal. Ainsi, le régime autographique de Goodman se réfère chez Genette à une œuvre d'immanence singulière, matérielle et donc unique, définie par son identité numérique, voire dans un vocabulaire près de celui de Goodman, par son histoire de production. Genette précise à ce titre que tous les objets sont susceptibles de transformation. Par contre, puisqu'il change d'identité spécifique sans perdre son identité, un objet physique ne peut changer que partiellement d'identité numérique. En opposition

⁷ *Ibid.*, p. 144-145.

⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit.

à l'immanence allographique qui, pour sa part, n'a pas d'identité numérique distincte. Son mode d'immanence est idéal et multiple en ce sens où il est sujet à d'innombrables manifestations. Selon Genette, l'immanence allographique est exhaustivement définie par son identité spécifique, car ses objets ne peuvent subir de transformation sans devenir d'autres objets. À vrai dire, un objet idéal tel que celui déterminé par l'immanence allographique ne peut voir son identité spécifique se modifier sans devenir un nouvel objet idéal. Ainsi, résume Genette :

La frontière entre les deux régimes passe donc parfois au milieu « d'un art » qu'elle partage en deux pratiques (onto)logiquement distinctes, et dont le principe d'unité – si unité il y a – est d'un autre ordre. Sur ce point très empirique, et soumis à bien des fluctuations conjoncturelles, l'hypothèse de Goodman est de type historique : tous les arts auraient été, à l'origine autographique, et se seraient, progressivement et inégalement, « émancipés » en adoptant, là où c'était possible, des systèmes de notation.¹¹

Le régime autographique consiste en deux sortes d'objets matériels : les choses et les faits, ce qui inclut les événements et les actes. Certains objets autographiques sont d'immanence unique, c'est-à-dire issus d'une pratique transformatrice non-prescrite par un modèle. Si l'exemple le plus évident de ce mode d'immanence est la peinture, Genette considère aussi comme objet autographique à immanence unique l'architecture et même la photographie puisque « le négatif est singulier, et les épreuves sur papier sont multiples si on le souhaite¹² ». L'auteur reconnaît à cet effet des formes intermédiaires où, comme en architecture, la différence entre copie et exemplaire est une question de tradition et de consensus. Concernant les cas intermédiaires où, au contraire, aucun consensus ne sévit, Genette parle d'un symptôme esthétique qu'il explique en ces termes :

On sait encore, ou on croit savoir, que c'est « de l'art », mais on ne sait plus duquel, et l'on s'aperçoit qu'en effet la spécification n'est nullement indispensable au plaisir – ou déplaisir – esthétique, ni même à la relation artistique.¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 25.

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

L'auteur ajoute :

Je ne mentionne pas ici ces symptômes, pour la plupart déjà défraîchis, d'une explosion, entres autres, des arts dits «plastiques» pour m'affliger ou m'ébahir d'une révolution qui n'est ni la première ni sans doute la dernière qu'ait à connaître l'histoire de l'art; mais plutôt souligner le caractère polymorphe, hétéroclite et constamment transitoire des pratiques dont la théorie de l'art s'efforce de rendre compte, et le caractère non moins précaire – et en tout cas relatif – des catégories qu'elle prétend y introduire, et dont la moins évanescence, malgré son titre intimidant, n'est pas celle du «statut ontologique». ¹⁴

Ainsi, les formes intermédiaires et le symptôme esthétique qu'elles soulèvent démontrent que la singularité physique de l'œuvre autographique n'est pas aussi définitive que le prétend Goodman. Genette illustre sa position :

Mais cette singularité physiquement irréductible peut être révoquée d'un mot : il suffit que l'artiste souverain, dûment consulté, réponde dédaigneusement : «N'importe quel autre tas fera l'affaire.» Les décharges publiques regorgent d'objets irremplaçables. Le «symptôme» majeur de l'esthétique, «chaque détail compte, a son pendant désinvolte qui l'équilibre sans le réfuter : *«anything goes»*. ¹⁵

Néanmoins particulier, l'état intermédiaire de ces objets ne relève pas des conditions propres aux objets d'immanence autographique multiple. Comme Goodman, Genette considère autographiques les objets dont l'histoire de production se scinde en deux phases.

Mais le mot *phase* désignera ici une opération génétique plus spécifique : celle qui détermine la production d'un objet à la fois préliminaire (instrumental), et donc non ultime, mais cependant définitif, et susceptible à son tour, comme de lui-même et par le truchement d'une technique pour ainsi dire automatique, l'objet ultime d'immanence. ¹⁶

Autrement dit, la première phase produit un objet singulier, alors garant du statut autographique de l'œuvre. L'objet singulier consiste en un modèle qui guide et contraint la seconde phase de production qui se limite à un rôle d'exécution. Bref, cette seconde phase génère les objets multiples à partir de cet objet singulier. À l'instar des épreuves papier de la photographie, Genette précise que la multiplicité est une possibilité, rien dans la définition

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

de ce mode d'immanence n'engage à l'exploiter de manière systématique. Entre les objets uniques et multiples, l'immanence autographique circonscrit une bonne part des arts visuels traditionnels. Cependant, certaines pratiques intermédiaires restent en marge des bornes autographiques et relèvent en ce sens d'une immanence plus complexe et subtile. Les arts de performance, notamment, répondent de ces conditions d'immanence plus nuancées. Genette distingue deux pratiques de la performance : la pratique d'exécution chargée de donner une manifestation perceptible visuellement ou auditivement à des œuvres allographiques préexistantes et la pratique d'improvisation qui peut aussi relever de l'improvisation, mais est indépendante de toute œuvre préexistante. Aisément réductible à l'opposition exécution / improvisation, l'auteur note en revanche une nuance importante à porter à la pratique générale des arts de performance. En effet, l'improvisation n'est jamais parfaitement dépourvue de préméditation. À la fois créateur et interprète, l'action de l'improvisateur a toujours deux aspects, l'un performatif et l'autre plus près du régime allographique.

Une telle possibilité manifeste que l'improvisateur s'est exprimé *dans l'idiome* d'un art allographique préexistant, et de ce fait le texte (au sens large) qui ne préexistait pas à sa performance ne manque pas d'en *résulter*, de pouvoir lui survivre, et en tout cas de s'en distinguer.¹⁷

Ainsi en référence à la formule populaire de Barthes, «Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte¹⁸», Genette affirme que l'œuvre de performance est l'événement performatif moins le texte. Autrement dit, loin d'incarner un état pur ou premier d'une performance, l'improvisation en est à tout le moins sa forme la plus complexe. Elle intègre en effet l'objet allographique à un objet autographique en ce sens où l'objet idéal, soit le texte permettant la multiplication, est au service d'une action physique qui ne permet ni la notation ni l'imitation. Les œuvres qui immanent en des objets matériels ont un rapport au temps spécifique marqué par leur durée de persistance. Les performances, quant à elles, ont un début et une fin, elles consistent en une succession d'événements qui se déroulent dans le temps. L'auteur explique :

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ «Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit.» in BARTHES, Roland, «Le théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, p. 40.

La durée d'une performance (et de n'importe lequel événement) n'est pas, comme celle des objets matériels, une durée de persistance, mais une durée de procès, qui ne peut être fractionnée sans atteinte au procès, c'est-à-dire à l'événement lui-même. [...]Ce ne sont certes pas des objets «plus temporels» que les choses, mais des objets dont la temporalité est différente, et – comment dire? – plus intimement liée à leur manifestation.¹⁹

Par contre, les éléments d'une œuvre de performance ne sont pas forcément exemptés d'une durée de persistance. Comme le souligne Genette, certains aspects de la performance peuvent subir des changements accidentels ou déterminés. En fait, l'œuvre de performance consiste en la combinaison d'un objet temporel et d'une durée. L'auteur clarifie que l'objet et l'œuvre ne peuvent être éprouvés que dans la durée de procès, tandis que l'œuvre seule ne peut être expérimentée qu'une seule fois en présence de l'événement. En réalité, l'œuvre de performance ne peut être expérimentée qu'en assistant à la durée de procès qui, pour sa part, est irréversible. De là, Genette affirme que la durée de procès d'une performance fonde son identité spécifique non seulement sur le plan technique, mais aussi symbolique. Ensemble, les dimensions technique et symbolique de la durée de procès composent l'identité spécifique de la performance en ce sens où elles font d'une performance un objet unique et singulier. Ainsi, hors des conditions normales de ce régime d'immanence établies initialement par Goodman, Genette fait la démonstration de l'immanence autographique de la performance. En effet, de par son caractère physiquement unique, l'identité numérique d'une performance est déterminée. Par contre, cette singularité tend à s'étioler dans l'enregistrement qui peut facilement trahir une œuvre par une bonne imitation. À la différence d'une reproduction, qui consiste en un document par empreinte et non un état de la performance, l'enregistrement procède d'une technique de reproduction visuelle ou sonore de l'œuvre. Il relève en ce sens, selon Genette, davantage de la transcendance de l'œuvre que de son immanence quoiqu'une nouvelle convention peut toujours émerger et s'établir. Genette cite en exemple ce cas :

L'évolution technique, en revanche, n'est pour rien dans un fait de plus grande pertinence artistique, qui est l'émergence d'une nouvelle convention, au nom de laquelle un artiste, ou un groupe d'artistes, se considérant comme dignement représenté par un enregistrement *live* ou de studio, sur lequel il a (et si possible *perçoit*) d'ailleurs des droits aussi légitimes que sur une performance singulière, en vient à assumer et authentifier cet enregistrement comme une œuvre à part entière.²⁰

¹⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 73.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

Dans une telle perspective, le statut de cette reproduction deviendrait alors celui d'une œuvre autographique. Cette démonstration de Genette révèle le caractère changeant du statut des œuvres et de leurs reproductions. «Devant ces monstres multimédiatiques, la théorie de l'art doit prendre conscience de la simplicité, parfois dérisoire, de ses analyses.²¹» Si, en principe, une performance improvisée ne se prête à aucune itération, son statut autographique peut néanmoins être bouleversé par la réalité de son exécution souvent plus près des conditions allographiques. L'auteur résume :

Une œuvre allographique se prête à un nombre indéfini d'exécutions *correctes* (c'est-à-dire conformes aux indications du texte ou de la partition), bonnes ou mauvaises, sans compter les incorrectes, et «une» interprétation, définie à la fois par sa conformité au texte et par son identité spécifique de performance, est toujours, selon les conventions du monde de l'art, considérée comme répétable dans les limites de cette conformité et de cette identité.²²

En d'autres termes, l'immanence allographique partage avec la performance un caractère commun du fait de l'idéalité de la série itérative qui les fonde. L'identité spécifique d'une performance détermine une classe dont chaque performance serait un membre dont les traits pourraient être consignés, à l'instar du modèle allographique, par une notation ou, dans ce cas précis, un script. L'auteur ajoute :

À ce titre, une série itérative de performance (l'*Hammerklavier* de Pjollini) peut être considérée comme sous-classe de ce que Goodman appelle la «classe de concordance» constitutive d'une œuvre allographique (l'*Hammerklavier* de Beethoven).²³

Cette ouverture de Genette à une interprétation plutôt allographique des usages des arts d'exécution ou d'interprétation fonde, nous le verrons, les bases de l'intuition allographique de plusieurs auteurs intéressés par la diversification des fonctions du document au cœur des œuvres performatives. Cependant, Genette précise bien que, selon les conventions effectives, les œuvres de performance ne sont que susceptibles d'un mode d'immanence allographique.

Je dis seulement *susceptibles*, parce qu'une performance restée unique (par décision, par accident ou par suite d'un insuccès dissuasif) n'accède évidemment pas à

²¹ *Ibid.*, p. 80.

²² *Ibid.*, p. 81.

²³ *Ibid.*, p. 81-82.

ce statut; et je dis *intermédiaire*, parce qu'il me semble que trop d'aspects de l'art de performance (par exemple le timbre d'un chanteur, le visage d'une actrice, la plastique d'un danseur) échappent à la notation, même verbale, pour qu'une véritable «émancipation» allographique y soit envisageable – soit dit sans aucune nuance de regret.²⁴

Il ajoute :

Et aussi parce que, contrairement à celle d'un texte ou d'une composition musicale, qui est immuable sauf altération, l'identité spécifique d'une série de performances peut évoluer, comme celle d'un objet matériel [...].²⁵

En somme, selon Genette, la mutabilité des arts de performance est limitée en ce sens où, contrairement à l'identité numérique ferme des objets matériels, ces œuvres sont effectivement «susceptibles» de changements pouvant compromettre leur identité. À vrai dire, les œuvres de performance relèvent spécifiquement du statut intermédiaire soulevé plus tôt par l'auteur. Les arts de performance impliquent une part d'idéalité qui les place à la rencontre des modèles autographique et allographique. Genette souligne alors que ce statut intermédiaire se trouve aussi à la rencontre de l'immanence et de la transcendance. Il explique :

[...] puisque la performance itérative ne procède pas, comme les œuvres autographiques multiples d'une empreinte mécanique capable de garantir une identité suffisante entre deux épreuves en principe indiscernables, mais par un travail de reprise perpétuelle où s'affrontent constamment, sur la base commune d'un texte à exécuter, la fidélité naturelle ou intentionnelle à un style d'interprétation et le désir légitime de renouvellement ou d'amélioration.²⁶

La tension occasionnée par l'immanence autographique unique de la performance et les possibles itérations ou enregistrements favorisant une certaine multiplicité, témoigne de l'état second de l'immanence que Genette nomme transcendance. Selon Genette, la réception d'une œuvre peut s'étendre au-delà de la présence de son objet, elle transcende ainsi son objet d'immanence. Cette brèche ouverte par le statut intermédiaire de la performance dans la définition des modes de médiation des œuvres illustre donc cette transcendance, c'est-à-dire comment une œuvre peut potentiellement survivre à la disparition de son objet.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

²⁶ *Ibid.*, p. 83.

2.1.2 Fonction allographique

Discernés par Goodman sur la base de leur gestion de l'authenticité, les régimes autographe et allographique déterminent aussi des modèles différents de copies. Selon le philosophe, seule importe pour l'œuvre allographique son *identité orthographique*, c'est-à-dire :

Toute séquence – même si c'est une contrefaçon du manuscrit de l'auteur ou d'une édition donnée – qui correspond de cette manière à une copie correcte est elle-même correcte et rien n'est davantage l'œuvre originale qu'une copie correcte.²⁷

Il existe en réalité, dans le cas d'une œuvre allographique, une notation qui permet la distinction entre les propriétés constitutives et les propriétés contingentes de manière à ce que l'authenticité de la production et de la reproduction de l'œuvre ne soit pas concernée par les informations d'ordre historique. À l'inverse, une œuvre autographe ne fait aucune distinction significative de propriétés. Elle n'existe pas selon un système de notation car aucune de ses propriétés ne sont constitutives ou contingentes. En fait, l'œuvre s'identifie à partir de la main de l'artiste en ce sens où son authenticité repose sur son histoire de production identifiant l'artiste comme le producteur de l'objet. Si Goodman évite ici de confondre les notions d'authenticité et de mérite esthétique, il accorde en revanche que des exécutions peuvent présenter des qualités esthétiques différentes. «Donc même lorsque les propriétés constitutives d'une œuvre sont clairement distinguées au moyen d'une notation, on ne peut les identifier avec les propriétés esthétiques.²⁸» Cela dit, l'usage de la notation n'est pas approprié à toutes les formes d'art. Goodman précise :

Se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produites sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne.²⁹

De là, l'approche historique du philosophe qui perçoit en l'état autographe une condition première de l'art de laquelle il serait possible de s'émanciper. Tandis que certaines œuvres d'arts visuels se font éphémères, il devient plus important de fixer une distinction entre les propriétés constitutives et contingentes. Dans ce contexte, la notation offre donc un cadre

²⁷ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 149.

²⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁹ *Ibid.*, p. 155.

au dépassement des limites du temps et même de l'artiste par l'œuvre. Autrement dit, le système notationnel allographique sanctionne la classification des objets en œuvre sans recours à l'histoire de production de même que l'identification des œuvres libérées de la main de l'artiste n'est acquise que par l'établissement d'un système de notation. « L'art allographique a conquis son émancipation non pas par proclamation, mais par la notation.³⁰ »

Selon Goodman, les régimes autographique et allographique sont exclusifs. Ainsi, l'immanence allographique ne se définit pas par des œuvres multiples ni par des œuvres produites en plusieurs exemplaires. Le régime allographique se fonde sur le partage des propriétés constitutives et contingentes qui, contrairement à l'interprétation courante, ne délimitent pas simplement les modes et les temps de production entre les indications de l'artiste et l'exécution de l'œuvre par un intermédiaire. Les propriétés constitutives sont les éléments pertinents et propres à l'immanence. Alors que les propriétés contingentes sont sans importance et propres qu'à la manifestation. Ainsi, une œuvre allographique exige d'être considérée autant dans ses traits génériques constitutifs que dans ses traits singuliers et contingents. Certains pourraient interpréter ce partage de propriété dans une perspective autographique, c'est-à-dire les assimiler au procès de production. Pourtant, ce qui définit le régime allographique est l'existence conjointe de propriétés de l'objet d'immanence et de propriétés de ses manifestations. Genette rappelle au sujet du régime allographique :

[S'il] n'est pas susceptible de contrefaçon, c'est parce que la prétendue « contrefaçon » de toutes ses propriétés « constitutives » suffit à faire de ce nouvel objet une manifestation correcte de (l'objet d'immanence de) cette œuvre [...].³¹

Ce partage des propriétés se reconnaît chez Goodman par la notation. La notation des arts allographiques consigne l'identité spécifique et non-numérique de l'œuvre et définit l'ensemble des propriétés constitutives permettant de produire, voire reproduire, de nouvelles manifestations conformes. Genette ajoute :

La notation « codifie *plutôt* qu'elle ne crée un tel état de fait, encore une fois définitoire du régime allographique, dont elle est à la fois un effet et un instrument : lorsque telles circonstances (comme le caractère éphémère des performances ou le caractère collectif de certaines créations) poussent un art à évoluer vers le régime allographique, l'invention et la mise au point progressive d'un système tel que la

³⁰ *Ibid.*, p. 156.

³¹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 89.

notation musicale classique ne peut que favoriser et entretenir ce mode d'existence. Mais le régime allographique peut advenir et perdurer sans lui.³²

L'auteur précise alors que la notation est un indice du régime allographique, mais, à l'inverse, que le régime allographique n'est pas un indice de notation. Pour tout dire, si l'existence d'un système de notation autorise le diagnostic d'un art allographique, la notation en soit ne constitue pas une condition du régime allographique. De là, Genette affirme :

Le régime allographique est donc par essence un *stade* auquel un art accède de manière globale, sinon totale, et sans doute progressive, le produit d'une évolution et l'objet d'une « tradition », qui « doit d'abord être établie, pour plus tard être [j'ajouterais volontiers : *ou non*] codifiée au moyen d'une notation ». Sa définition est donc inséparable d'une hypothèse diachronique, selon laquelle « au commencement, tous les arts sont peut-être autographiques » et certains, sinon tous, s'émancipent « non par proclamation, mais par notation ».³³

Dans son analyse de l'*itérabilité* de la performance par sa documentation, l'historienne de l'art Anne Bénichou observe justement le passage d'un art de présence, de *l'ici et maintenant*, à un modèle « scripté », souvent, par une initiative institutionnelle. Au cœur d'un vaste dossier qu'elle a dirigé pour la revue *Ciel Variable*³⁴, Bénichou questionne la diversification des fonctions du document. À partir du cas du document de performance, entendue cette fois-ci comme un médium des arts visuels, elle expose le passage d'une fonction strictement ancillaire au statut d'œuvre à part entière. En fait, l'auteure perçoit une corrélation entre l'usage de la documentation chez certains artistes performeurs et une possible émancipation allographique de la performance.

La performance se limiterait donc à avoir lieu. Cette insistance sur le *hic* et *nunc* confère à la performance un caractère auratique au sens benjaminien du terme et s'accompagne d'une idéalisation et même d'une sacralisation du corps de l'artiste.³⁵

Ainsi, depuis cette attitude datant des années 1960-1970, on en serait aujourd'hui à palier à l'absence d'objet pérenne et de script par des systèmes de symbolisation et de consignation pensés sur mesure sans la participation de l'artiste. Bénichou explique :

³² *Ibid.*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 93.

³⁴ BÉNICHOU, Anne (dir.), « Documents [de] performance », *Ciel Variable*, n° 86, automne 2010, p. 7-57.

³⁵ BÉNICHOU, Anne, « Images de performance, performance des images », *Ciel Variable*, *op. cit.*, p. 42.

Les institutions sont dès lors obligées de constituer des dossiers documentaires imposants compilant suffisamment d'informations afin d'être en mesure de réactualiser adéquatement les pratiques artistiques et de constituer une histoire de leurs variations, cet historique prenant souvent valeur de notation.³⁶

En référence aux thèses de Genette, elle affirme alors :

[...] même si les artistes n'ont pas rédigé de scripts, il n'en demeure pas moins qu'un «texte» préexiste toujours à une performance. Même pour celles qui se tiennent au plus près de l'improvisation, il y a toujours une combinaison d'improvisé et de composé, et la possibilité qu'un script soit établi après coup.³⁷

Cependant, ce ne sont pas tous les actes éphémères ou objets persistants qui répondent du régime allographique. Certains, comme le soulève Genette, «sont en eux-mêmes des objets (au sens large) physiques singuliers, non exactement réitérables, et donc de régime autographe – leur éventuel statut artistique dépendant d'une intention [...]»³⁸. L'instauration du régime allographique procède d'une évolution qui se consolide en tradition à travers la reconnaissance d'un ensemble de conventions. Ainsi, son exercice procède d'une opération mentale qui examine une œuvre à la fois et ne nécessite pas une notation à proprement dit. L'instauration du régime allographique exige plutôt que les manifestations soient considérées dans ce qu'elles ont de commun avec le modèle qui se doit, en quelques sorte, d'être abstrait. «Les deux contextes distincts fonctionnent ici comme ces "traditions" dont parle Goodman, c'est-à-dire des *usages*, qui déterminent pour l'essentiel la différence des deux régimes.³⁹» En d'autres termes, l'opération mentale à laquelle fait référence Genette oriente le regard sur la seconde occurrence de l'œuvre et sa réception comme un autre acte ou comme une imitation. Il précise :

Entre la première série de cas et la seconde la différence ne tient pas au degré de similitude entre les occurrences, mais au statut accordé à la première, qui autorise ou non l'opération mentale dont dépend à son tour celui de la deuxième et les suivantes.⁴⁰

³⁶ BÉNICHOU, Anne, «Les scripts de l'œuvre», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Presses du Réel, 2010, p. 319.

³⁷ BÉNICHOU, Anne, «Images de performance, performance des images», *Ciel Variable*, op. cit., p. 54.

³⁸ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 96.

³⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 97.

Cette opération mentale permet donc l'identification importante en deux occurrences des mêmes propriétés constitutives. L'auteur explique :

Le passage d'une œuvre (objet ou événement) du régime autographique au régime allographique suppose donc, et à vrai dire *consiste*, en une opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse des propriétés constitutives et contingentes et de sélection des seules premières en vue d'une éventuelle itération correcte, présentant à son tour ces propriétés constitutives accompagnées de nouvelles propriétés contingentes.⁴¹

Autrement dit, l'état allographique ne relève pas d'une itération sélective, mais bien d'une *itérabilité* qui elle désigne la possibilité de distinguer les deux types de propriétés, constitutives et contingentes. Les propriétés constitutives étant celles que l'on sait reconnaître, voire extraire à chaque manifestation. À ce titre, Genette suggère :

Il convient donc, et il est grand temps, de substituer à l'expression «propriétés constitutives» l'expression plus précise *propriétés d'immanence*, et à «propriétés contingentes», «propriétés génériques ou individuelles de telle classe de manifestations ou de telle manifestation singulière», ou, plus couramment, *propriétés de manifestation*.⁴²

En résumé, il est important de rappeler, d'une part, la définition du régime autographique qui énonce qu'aucune distinction entre l'immanence et la manifestation de l'œuvre n'est perceptible puisque son objet d'immanence est manifeste de par lui-même, et d'autre part, celle du régime allographique qui se scinde en deux modes d'existence: son immanence idéale et sa manifestation physique. L'objet d'immanence allographique incarne seulement les propriétés constitutives, tandis que son objet de manifestation reprend ces mêmes propriétés en plus des propriétés contingentes. Selon Genette, l'œuvre allographique comporte virtuellement deux modes distincts de manifestation, les exécutions et les partitions – que l'auteur remplace plus loin par le terme *dénotation*⁴³ – qui «n'ont entre eux *a priori* aucune relation fixe de succession ni de détermination⁴⁴». Ainsi, l'idéalité d'une œuvre allographique correspond autant à ce qu'il y a de commun à toutes ses exécutions et ses

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² *Ibid.*, p. 103-104.

⁴³ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 106.

dénotations qu'à ce qu'il y a aussi de commun à toutes ses manifestations par exécution ou par dénotation. Bref :

La distinction entre exécution et dénotation ne coïncide donc nullement avec la distinction entre objets (persistants) et événements (éphémères), et l'on peut croiser les deux catégories pour indiquer la répartition (variable) des aspects entre les deux modes de manifestation. J'ajoute qu'aucune pratique n'est irrévocablement vouée à un système donné de dénotation.⁴⁵

Le régime autographique n'exclut pas la délégation de l'exécution de l'œuvre à des intermédiaires de même que le régime allographique encadre aussi des œuvres composées d'objet persistants. Pour tout dire :

[...] rien n'empêche, non seulement qu'un art fonctionne dans un régime pour certaines œuvres et dans l'autre pour certaines autres, mais encore qu'une même œuvre soit autographique dans telle de ses parties et allographique dans telle autre : c'est évidemment le cas (fréquent) d'une œuvre picturale comportant une inscription verbale.⁴⁶

Selon Goodman, une œuvre allographique correspond à une collection d'occurrences ou d'exemplaires artistiquement équivalents sans être nécessairement identiques. Genette reconnaît que cette immanence repose sur des conventions ou la tradition, mais précise son caractère idéal. En fait, l'équivalence des occurrences fait appel à une certaine idéalité en ce sens où elle convoque plus qu'une tradition, mais aussi les propriétés constitutives et l'identité littérale pour assurer la conformité de l'exécution à une dénotation. L'objet d'immanence allographique est toujours un individu idéal, contrairement à l'œuvre autographique, il lui est possible d'avoir plusieurs objets d'immanence tous aussi idéaux. Parfois, une œuvre allographique ne consiste pas en un type individuel, mais en plusieurs qui ne sont pas identiques. Cette œuvre comporte alors plusieurs versions. Genette explique à ce sujet le rôle important du principe d'individuation dans l'immanence allographique. Le principe d'individuation détermine le point où s'arrête chaque fois le transit logique de la hiérarchie en classes et en sous-classes ou en genres et en espèces. Par conséquent, il est défini par les pratiques, les usages et les conventions propres à chaque art. Genette illustre ce point par l'exemple suivant propre à tous les arts allographiques :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

[...] on ne joue pas une sonate en général, mais *cette* sonate, on ne récite (on n'imprime) pas un poème en général, mais *ce* poème, et on les joue, récite ou imprime de *cette* façon, qui ne peut jamais avoir été prescrite dans tous ses détails.⁴⁷

Ainsi le principe d'individuation propre aux arts allographiques fait en sorte qu'une exécution ne peut jamais avoir été prescrite dans tous ses détails ni ne porter sur un objet générique. Bien entendu, comme le soulève Genette : « L'émancipation allographique ne va pas sans un minimum d'initiative d'un côté, et, de l'autre, de confiance et de délégation⁴⁸. »

Ainsi, il ne suffit pas qu'une œuvre soit produite selon des conditions allographiques pour qu'elle en revendique le mode d'immanence, il faut aussi que sa réception et sa médiation en fassent foi. La réduction est une condition nécessaire et suffisante à la production d'un objet d'immanence allographique, par contre, elle ne garantit en rien la constitution d'un objet d'immanence correct. Par cette affirmation, Genette rappelle que la démonstration de l'état allographique est intimement liée à l'établissement d'un objet d'immanence idéal via l'examen, la comparaison, la critique et la reconstitution. Ces opérations sont propres au régime allographique, « les autographiques n'exigent "que" d'être authentifiées, c'est-à-dire rapportées avec certitude à l'acte de leur auteur⁴⁹ ». Autrement dit, l'intuition allographique participe de la démonstration d'une émancipation allographique. Toutefois, comme le précise l'auteur, le principe cardinal de la réduction allographique est « la recherche d'un exemplaire réel ou conjectural le plus conforme possible à "l'intention" de l'auteur⁵⁰ ». En somme, les recours théoriques à ce mode d'immanence sont paradoxalement autant les indices d'une condition allographique qu'une infraction à ses fondements. Cela dit, au-delà des manquements potentiels à l'intentionnalité du régime allographique, le rôle kaléidoscopique de la matière documentaire dans la persistance des œuvres dites « dématérialisées » laisse néanmoins prétendre à l'émancipation allographique de certaines pratiques des arts visuels.

2.2 Conditions d'une émancipation

Principale source d'information chez les philosophes, historiens et critiques, les documents résiduels aux pratiques dématérialisées entretiennent une certaine confusion quant

⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

à leur fonction. Tandis qu'elle se substitue aux œuvres dématérialisées, la documentation décline son usage traditionnel indiciel en une diversité subtile de modes d'action toujours plus impliqués dans la qualité artistique des œuvres. En fait, l'information documentaire, autrement assez commune dans le champ artistique, se double dorénavant de fonctions esthétique et auxiliaire. Par document, nous entendons donc tout ce qui peut fournir des renseignements sur l'œuvre, voire servir de preuve ou témoigner de son existence. Pour son ambivalence documentaire et artistique, mais surtout, comme le souligne Walter Benjamin, pour son influence directe sur «le caractère général de l'art⁵¹», une attention spécifique sera accordée au document photographique. Parfois seule représentation restante valide d'une œuvre, le document revêt effectivement un statut artistique hybride. Référence objective, le document se prête aussi au jeu de l'exposition et de sa scénographie souvent subjective, de même qu'il oppose à la dissolution de l'œuvre sa longévité. Paradoxal, le document trahirait donc la perception classique de l'œuvre unique et ferait la démonstration de la dissolution matérielle de l'art. Cependant, ce n'est pas tous les agents du monde de l'art qui interprètent dans cette variation de la fonction documentaire une fin de l'objet d'art. À vrai dire, en périphérie des lectures fatalistes de la dématérialisation de l'art, des chercheurs s'intéressent à l'émancipation volontaire de certaines pratiques de la réduction unique et matérialiste de l'objet. Ainsi, leur analyse du rôle de la documentation déroge au drame théorique de la disparition de l'objet d'art. Dans le cadre d'une redéfinition de la matière artistique englobant le document, ces auteurs anticipent les enjeux de la matérialisation d'un art autrement dématérialisé.

2.2.1 Performativité des documents

Appui évident aux pratiques dématérialisées, le document ajoute à la surface éphémère de l'œuvre son propre discours. Entre la trace et l'outil, il construit un mode parallèle de l'œuvre qui répond au propre comme au figuré aux intentions de l'artiste. Dès lors un relevé matériel des œuvres autrement dématérialisées, le document opère un déplacement du médium qui trouve en lui un nouveau représentant.

⁵¹ BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), *Œuvres III*, op. cit., p. 287.

2.2.1.1 Document

Instrumentalisé comme pièce à conviction de la dématérialisation de l'art, le document est souvent restreint à son rôle de trace. Il remplit le vide entre la tradition de «faire de l'art» à l'émergence radicale du «faire en art» en permettant de connaître et reconnaître les pratiques dématérialisées dans un cadre artistique. En effet, les pratiques performatives, instantanées ou éphémères, qu'elles aient été exécutées en public ou en privé, sont toutes extrêmement redevables à la documentation. Tel que le résume l'historienne spécialiste de Duchamp, des pratiques d'après 1960 et de la question du document en art, Martha Buskirk : «*First and foremost, we know because they have told us so.*⁵²» Cependant, autant l'accès à l'activité artistique se fait par les comptes rendus et la documentation, rien n'implique qu'ils ne soient objectifs. Au contraire, devant la disparité entre le temps d'usage des œuvres dématérialisées et les délais de distribution de leur documentation, le document se révèle comme le dernier lieu de contrôle des artistes sur leurs produits.

*It was the dissemination of these descriptions that established the audience for the work (as opposed to those who happened to interest with the action) – an audience that can only experience the activities in retrospect, through the information provided by the artist, and therefore has to rely on the artist's claim that the described activities did take place.*⁵³

Ainsi, nous croyons savoir que telle ou telle autre œuvre a eu lieu, mais, en vérité, la connaissance de ces œuvres est liée à la transmission orale et aux publications, elles-mêmes souvent fondées sur une seule et unique image résiduelle. Nous assistons alors à une compression de l'œuvre, de son espace-temps et de sa manifestation, à un seul encadré. Buskirk explique :

*Not only did the photograph reduce an event in time and space to a series of isolated, two-dimensional images, but participants would act for the camera, with its presence therefore mediating their experience.*⁵⁴

Ce type de réduction d'une œuvre complexe à un document est une problématique courante des arts éphémères et retrouve aussi un certain écho dans les thèses de la dématérialisation

⁵² BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 217.

⁵³ *Ibid.*, p. 217-218.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 219.

qui dénotent dans cette association le signe d'une disparition inévitable de l'objet d'art. Il est vrai que de nombreuses œuvres sont pensées en fonction du document, mais cette approche n'est attribuable qu'à la volonté d'un artiste et à sa perception bien personnelle de la fonction documentaire. La distance et le manque de correspondance entre la réalité de la manifestation d'une œuvre et celle exposée par sa documentation amène plutôt Buskirk à reconsidérer le statut indiciel du document, voire à lui attribuer un statut plus performatif au cœur de l'œuvre.

*Rather than serving as proof, then, the photographs unexpectedly confirm the status of these actions as essentially unverifiable, with part of their power lying in the challenge they pose about whether to believe the artists' claims to have done what they describe.*⁵⁵

Que le document relate un aspect véridique ou fictif de l'œuvre est, dans cette perspective, une question négligeable. Buskirk s'intéresse plutôt au document pour ce qu'il révèle sur l'intention de l'artiste. Bref, le document ne témoigne véritablement que de la façon dont l'artiste choisit de représenter son travail. Comme le condensait aussi de Mèredieu, l'intérêt croissant des arts pour des enjeux tels le temps, la rencontre et la relation, a accordé plus d'influence aux documents. Par contre, Buskirk n'en appelle pas pour autant à une immatérialité des pratiques :

*There is in fact always a question of when, within a progression of choices, the document may be transformed from secondary object to something identical with the work itself, either because the emphasis has tipped toward the material realization or, at the other extreme, because the work itself is defined as a conceptual idea only partially and temporarily manifest in any specific physical embodiment.*⁵⁶

Selon l'historienne, que l'œuvre soit sujette à la dissolution de son expérience et de sa réception donne seulement lieu à l'exploration de nouveaux modes de dissémination du document. De document *de* l'œuvre à document *dans* l'œuvre jusqu'au document *comme* œuvre, Buskirk constate l'émergence de modes alternatifs et matériels de distribution de l'art qui transforment son expérience, mais n'affectent en rien sa signification. La dissémination du document donne lieu à de nouvelles possibilités en art auxquelles les pratiques contemporaines semblent s'être adaptées. L'œuvre ne se donne plus dans la permanence

⁵⁵ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 223.

qui n'est, à ce titre, qu'un facteur de connaissance, de même que le document peut être littéralement intégré au dispositif de l'œuvre.

In a sense, then, the potential disembodiment of the photograph functions not to eradicate the importance of time and place, or the highly distinct nature of the material an artist may decide to use, but instead to enable experimentation that would not be possible if the only way of considering a work was through an enduring physical object or, at the other extreme, the immediate experience of a singular ephemeral action.⁵⁷

Autrement dit, le document est moins l'indice fortuit d'une dématérialisation des pratiques que le point de rencontre intentionnel d'un ensemble complexe d'éléments desquels dépend l'œuvre: le médium, l'installation, le spectateur, etc. Incontestablement actif, le document sert aussi les institutions. Dénouement d'une procédure, trace résiduelle d'une activité ou composante de l'œuvre, Buskirk ne nie pas la récupération du document à des fins institutionnelles que ces pratiques tentaient justement d'esquiver. Il revient à l'artiste, selon elle, de définir *a priori* la présentation de l'œuvre et de sa documentation. En fait, la rencontre artistique de l'action, du site et du document qui a diversifié le rapport à la forme et au matériau invite aujourd'hui à une distinction plus affirmée entre le document qui informe et celui qui fait œuvre. Buskirk témoigne ainsi, à la différence des agents de la disparition de l'objet, d'une grande conscience des enjeux intrinsèques à la dissémination du document. L'historienne de l'art reconnaît la nécessité de définir l'œuvre et les composantes permanentes de sa consistance en regard des variations du statut du document. La fonction documentaire se double en effet d'une variété de rôles tendant tous à une indéniable matérialisation.

Within this spectrum, the incursion of photography into the work of artists involved in a variety of procedures or practices, rather than promoting unity or uniformity, is likely to further enable experimentation with an increasing diversity of highly specific materials and forms.⁵⁸

Le document en tant que tel est une matière non-négligeable qui, entre la subtilité des objets et l'évanescence des œuvres, remplit un rôle clé. À l'intersection des pratiques et de leurs manifestations, le document rejoue la trace de l'artiste, manifeste sa main et son autorité sur l'œuvre.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 238.

*A crucial distinction lies in the difference between representation and trace. An object that retains evidence of the artist's physical presence in its form or scale opens up a space for the viewer in the identification of his or her own position in relation to the marks or imprints left by another, now-absent body.*⁵⁹

Au centre de ce duel entre la permanence et l'impermanence de ses diverses composantes, Buskirk constate l'hétérogénéité de l'œuvre contemporaine, mais fait aussi la démonstration de la diversification de la notion d'auteur. À travers la transformation de ses modes de présentation, le document s'offre dorénavant comme un outil. Performé autant comme acteur et activité que sujet et produit des pratiques contemporaines, il peut se faire l'interprète de l'artiste, de l'objet et de son spectateur.

La relation iconique entre les arts dématérialisés et leur documentation n'est pas si homogène que ce que prétendent les théories de la disparition de l'objet. À vrai dire, ces dernières associent la dématérialisation de l'art à la prolifération des traces et substituts dans le champ artistique justement parce qu'elles escamotent les distinctions entre les différents domaines documentaires. En s'en tenant à une approche traditionnelle du document, les thèses de la dématérialisation s'entendent pour accorder une priorité ontologique au documenté sur le document. Pourtant, les pratiques dématérialisées sont loin de réduire le document au rôle de supplément. Le document prend dans les pratiques dématérialisées une dimension théâtrale qui ne va pas sans rappeler la notion de *réalisme opératoire*⁶⁰ exposée par Bourriaud. Le documenté est plus souvent pensé, exposé ou performé en vue d'une documentation autonome. Sans priorité l'un sur l'autre le document et le documenté à l'ère de la dématérialisation ouvrent ainsi le royaume de la documentation à un nouveau mode d'existence. Dans le dossier qu'elle dirige pour la revue *Ciel Variable*⁶¹, Bénichou expose précisément le passage d'une fonction strictement ancillaire au statut d'œuvre à part entière. Cette transformation du statut du document suggère une relecture des traces et substituts de manière à réfléchir son incidence sur le système artistique. En effet, comme le pointe Bénichou, le déplacement des documents des fonds d'archives aux murs des espaces d'exposition nécessite non seulement l'adaptation des structures institutionnelles mais aussi un renouvellement de la culture visuelle. Autant les œuvres éphémères et leurs artefacts ont pu être conçus dans une perspective de résistance envers les institutions, il reste qu'aujourd'hui

⁵⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁰ BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, op. cit., 2001, p. 70.

⁶¹ BÉNICHOU, Anne (dir.), «Documents [de] performance», *Ciel Variable*, op. cit., p. 7-57.

aucune analyse ne peut faire l'économie de ces documents. Les photos, notes et autres sources secondaires sont dorénavant des témoignages uniques et fondamentaux dans la transmission de la connaissance. Focalisée sur le travail d'Allan Kaprow, l'historienne Judith Rodenbeck reconnaît néanmoins de manière plus globale l'impact de la photographie sur la relation entre les pratiques de l'histoire de l'art et le statut du document :

Pour certaines performance des années 1960, l'enjeu est plus délicat : si l'on considère généralement à la fin des années 1960 que les « conditions photographiques » à l'origine de la production esthétique postmoderne ont un statut paradigmatique, ces œuvres performées sont précisément tombées hors du champ perspectif de l'histoire de l'art à cause du lien perçu avec des pratiques picturales démodées et – dans une tautologie – pernicieuse à cause de la rareté de leur documentation photographique.⁶²

Pourtant, comme le soulève Rodenbeck, ces « conditions photographiques » ont aussi structuré les performances. En fait, l'attitude critique des œuvres éphémères envers les institutions et le marché de l'art donne à leur documentation le statut d'artefact. Malgré les contradictions entre les natures de l'œuvre et de son document, la documentation est nécessaire à l'œuvre. Ainsi, la dimension fixe et reproductible du document transforme les processus de communication de l'œuvre et agit en ce sens à titre de langage. Les thèses immatérialistes amalgament le caractère processuel et participatif des œuvres à leur usage systématique du document comme trace. Si bien que, dans cette perspective, toute œuvre devient en quelque sorte un document. À vrai dire, dans le cadre d'une théorie de la dématérialisation de l'art, la dissociation de l'œuvre de son document se présente comme une impossibilité. Le document informe de l'œuvre dématérialisée, considérée hors de sa documentation, ce serait en quelques sortes le discours de l'œuvre qui s'éteindrait. L'examen des arts numériques par l'historien et commissaire Bertrand Gaudet fournit une explication intéressante au sujet de cet aplanissement de l'œuvre et de son document opéré notamment par les tenants de la disparition de l'objet :

Il semble que les dimensions de temporalité et de participation jouent ici un rôle déterminant : en effet, il y a œuvre lorsqu'il y a inscription dans le temps du présent, ce qui la rend par conséquent ontologiquement active et entraîne une expérience pour le spectateur, alors qu'il y a document lorsque le contenu renvoie à un temps

⁶² RODENBECK, Judith, « Presque-peinture, quasi-rituel, placage – Allan Kaprow et la photographie », in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 77.

révolu, du passé, qu'il se retrouve inactif (ou stabilisé) et qu'il dirige le comportement du spectateur vers une consultation d'archives.⁶³

Composés du langage informatique et du document qu'ils génèrent, les projets internet sont par nature informationnels. Ainsi, selon un modèle près des conclusions des discours de la dématérialisation, les arts numériques mettent rigoureusement à mal la tradition de l'œuvre unique. L'œuvre est subordonnée à sa technologie documentaire de sorte que tous deux se devinent reproductibles à l'infini. Cette dissolution de l'œuvre dans la virtualité de son document touche effectivement la nature ontologique de l'œuvre, mais ne signe en rien son immatérialité. Au contraire, le cas des œuvres numériques apparemment radicalement immatérielles font état d'un assujettissement fondamental à la matière. Par son association à sa technologie documentaire, l'œuvre numérique est en vérité destinée à l'obsolescence. Plus qu'avec toutes autres formes d'art, la désuétude des arts numériques est inévitable, ils sont entièrement dépendants de la disponibilité de la technologie et donc de la matière pour exister. Bien entendu, cette tension entre l'œuvre, le document et la technologie complique considérablement le travail institutionnel qui doit s'ajuster aux vacillements constants du document entre sa fonction ancillaire et un état artistique. D'objet à archive, le document est à l'œuvre un outil de diffusion et de connaissance qui s'articule en son nom tel que le ferait un médiateur.

2.2.1.2 Médiation

La dématérialisation de l'art est toujours liée au langage, que ce soit celui des philosophes, des historiens et des critiques, tous tendent à substituer leur discours à celui des objets dont on dénonce la disparition. Buskirk avance à ce sujet :

*Sometimes they were an explicit part of the work, contributing to its dematerialization, but at other times they were employed behind the scenes to control the configuration of a work still defined as a specific physical objet.*⁶⁴

Les œuvres dématérialisées auraient donc une caractéristique particulière qui leur interdirait de signifier en dehors de leur mise en scène dans les jeux de langage du champ artistique.

⁶³ GAUDET, Bertrand, «Sur quelques problématiques du document dans les pratiques artistiques sur internet», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 173.

⁶⁴ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 56.

En fait, tel que le précise l'auteure, dès que Duchamp a libéré la question de l'authenticité de l'objet matériel, elle s'est retrouvée impliquée dans les processus d'interprétation. La fonction et l'expression de l'interprétation sont toujours relatives au contexte, mais dans le cas spécifique des œuvres dématérialisées cette interprétation fait l'œuvre.

*There is a subtle but important shift between the impact of context on subsequent readings and a process of interpretation that operates in advance to shape the nature of the work so that it will conform to expectations.*⁶⁵

À travers l'histoire de production complexe et la diffusion désincarnée de l'œuvre, le discours de l'artiste s'effrite et opère de moins en moins comme une source unique et définitive du contenu de l'œuvre. Comme le résume Buskirk :

*As artists have exercised the authority to delegate aspects of production or realization, the very possibility of such fragmentation necessitates constant reinterpretation of the nature of artistic authorship.*⁶⁶

La vulnérabilité de l'œuvre devant les discours s'apparente ainsi à la nature de sa relation au document. Traditionnellement exclusives, les approches documentaire et théâtrale trouvent d'après Philip Auslander un terrain commun dans les pratiques dématérialisées. Chercheur et critique spécialiste des arts performatifs, Auslander défend la rencontre des catégories documentaires dans les approches actuelles de la performance :

*Although some of the early documentation of performance and body art was not carefully planned or conceived as such, performance artists who were interested in preserving their work quickly became fully conscious of the need to stage it for the camera as much as for an immediately present audience, if not more so.*⁶⁷

Dans la mesure où la majorité des performances sont désormais conçues en fonction de la documentation, les glissements ontologiques entre l'œuvre, sa réalité, le document et le discours s'avèrent de plus en plus nombreux. Par conséquent, le document peut à lui seul remplacer le documenté, de même que le discours peut aussi se substituer au document. En fait, Auslander pointe la nature purement idéologique de la distinction entre les approches

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, n° 84, septembre 2006, p. 3.

documentaire et théâtrale, car ils témoignent également de l'existence du documenté. Qu'importe leur catégorie et l'intention, les documents performant tous et reconstruisent les faits. L'auteur illustre son analyse à partir du cas de *Photo-Piece*⁶⁸ de Vito Acconci :

*Since the action of the piece consisted of taking photographs, the existence of the photographs serves as the primary evidence that Acconci executed his own instructions: because the photographs were produced as (or perhaps by) the performance (rather than of the performance), the ontological connection between performance and document seems exceptionally tight in this case.*⁶⁹



Figure 6. Vito Acconci, *Photo-Piece: Blinks* (23 novembre 1969, après-midi, Greenwich Street, NYC.), Kodak Instamatic 124, film n/b, 1969.

Autrement dit, même si les documents relèvent initialement d'une intention documentaire de l'artiste, ils se retrouvent au cœur de l'œuvre toujours dotés d'une dimension théâtrale. Ce glissement théâtral de la fonction ancillaire relève de ce qu'Auslander définit comme la performativité du document⁷⁰. L'usage du document par les pratiques dématérialisées signe en quelque sorte la fin de sa fonction strictement constative. Auslander explique ce point à partir d'une analyse du document de performance :

I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate image/

⁶⁸ Figure 6

⁶⁹ AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 4.

⁷⁰ Traduction libre de «Performativity of documentation» in AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 5.

statement that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and, as Frazer Ward suggest, the performer as "artist".⁷¹

Les auteurs explorés au premier chapitre associent traditionnellement le document à une description, voire un constat, tandis que selon Auslander le document interprète l'action en tant qu'œuvre. En d'autres termes, il est plus important que l'action soit perçue comme œuvre à travers sa documentation qu'elle ne soit expérimentée sans qu'on ne puisse la saisir comme telle. «*It is documentation – and nothing else – that allows an audience to interpret and evaluate his actions as a performance.*⁷² » En fait, indépendamment de l'approche documentaire ou théâtrale préconisée par l'artiste, l'œuvre dématérialisée se trouve le plus souvent accessible à son audience que par l'angle du document. Ainsi, tel que le précise l'auteur, le document a la nouvelle responsabilité, sûrement le pouvoir, de définir le documenté comme œuvre. Cette démonstration d'Auslander révèle l'ampleur de la diffraction entre la croyance en la réalité représentée par le document et les limites concrètes de celui-ci face à la réalité de l'œuvre. Bénichou souligne à ce titre les contingences spécifiques au médium documentaire et son incidence sur l'éthique et les modes de documentation. En exemple de cette rupture, elle présente le cas de la photographie de performance dont «*l'incapacité à témoigner de la temporalité des œuvres*⁷³ » a fait l'objet d'une redéfinition de l'approche documentaire. L'auteure traduit ce réajustement :

Tout en cherchant à produire les preuves et les traces de ces actions, les photographes et les artistes développèrent des méthodes de travail et des langages visuels qui leur permettaient de traduire dans des images fixes les conceptions esthétiques propres à chaque performance.⁷⁴

Ce passage assumé à une approche théâtrale du document affirme la reconnaissance d'un statut autre que documentaire aux traces, ces dernières participent de l'œuvre. À vrai dire, le médium documentaire est par définition un médiateur, en cela il ne peut fournir une information directe à son spectateur sur le documenté. Ainsi, la documentation en art double ce jeu d'intermédiaire et d'interprétation par son propre discours, à un tel point qu'elle se substitue à l'événement. En négociant son indicialité au profit d'un statut artistique, le

⁷¹ *Idem.*

⁷² *Ibid.*, p. 6.

⁷³ BÉNICHOU, Anne, «Images de performance, performances des images», *Ciel Variable*, op. cit., p. 44.

⁷⁴ *Idem.*

document fait valoir sa matérialité en opposition au caractère inachevé ou éphémère de ce qu'il documente. En effet, le statut des œuvres dématérialisées est singulièrement lié à leur contexte d'exposition de même que le document détermine leur statut artistique. Dans cette perspective, la distinction entre l'objet, l'œuvre et le document semble d'autant plus fragile que la médiation entre chacun de ses aspects n'est jamais définitive ou finie.

La documentation occupe donc un rôle nettement stratégique au cœur de la diffusion de l'œuvre. Elle légitimise la fonction artistique de l'œuvre et encadre un jugement esthétique sur elle. De là, on assiste à un étonnant renversement du rapport de priorité. L'acte de documentation semble faire autorité sur le documenté, il l'authentifie et l'incarne. En résumé, en plus de fixer l'éphémère, de documenter les processus et de témoigner de l'existence artistique, le document fait la promotion de son propre appareil d'interprétation. Le champ d'action du document est vaste, mais à chaque apparition il active un discours supplémentaire sur l'œuvre et ses modes de production et de réception de sorte qu'il transforme son cadre en une réalité objective. La documentation comme matière et instrument de médiation est ainsi plus la preuve de sa propre démarche que celle de la réalité de l'œuvre. Le rapport de légitimité et d'authenticité entre l'œuvre et sa documentation est en ce sens un mode de discours au même titre que celui des agents du champ artistique. Il a fait du ready-made une œuvre, il garantit la légitimité des produits conceptuels et donne à voir les récits relationnels, mais, en définitive, le document n'a d'intérêt que dans son propre processus de légitimation. L'analyse par Bertrand Clavez de l'historiographie conflictuelle de Fluxus révèle ce pouvoir éditorial du document. Par sa capacité à définir un contexte et une interprétation pour un événement ou un objet absent, la documentation se présente comme un outil inestimable pour la construction de perspectives. Son usage par les arts dématérialisés démontre une conscience de l'histoire de l'art tout comme l'intention rigoureuse de former une perspective qui soit indépendante. Le document devient donc chez Fluxus, comme le remarque Clavez, «le point de convergence et de cohérence⁷⁵» par lequel les pratiques les plus désincarnées parviennent à forger leur tradition. Il vrai que le document le plus anecdotique peut s'avérer un outil stratégique et historique, son apparente objectivité couvre souvent une approche utilitaire des méthodes de l'histoire de l'art. Cependant, au-delà de son usage au nom des ambitions personnelles, il convient de reconnaître dans l'autonomie

⁷⁵ CLAVEZ, Bertrand, «Du dédale au réseau, les impasses communicantes de l'historiographie de Fluxus», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 229.

ontologique du document la construction d'une nouvelle forme de discours sur l'art. En effet, la médiation par le document augmente la structure rhétorique de l'œuvre des interprétations de l'artiste et du spectateur. Tel que l'explique Clavez :

L'hétérogénéité délibérée rompt avec la vision dominante de l'auteur pour établir avec le lecteur une interactivité fondamentale, plaçant intégralement dans ses mains la capacité à interpréter les éléments, le retrait de l'auteur et l'interaction du texte avec le lecteur constituent sans doute une partie de la réponse. La singularité et la mise en valeur de chaque document reproduit concourent également sans doute à ce choix.⁷⁶

Si l'auteur retient principalement de cette stratégie un mode d'appropriation et de défense de l'histoire à l'égard des historiens, nous nous attacherons plutôt à cette nouvelle vision de la documentation comme un discours concurrent. Tandis que les réseaux de narration se multiplient autour de l'œuvre comme autant de possibilités de dilution du sens, Clavez précise :

Il s'agirait alors de privilégier l'idée d'un parcours au sein du matériau historique plutôt que celui d'un récit reconstruisant une fiction historique toujours contestable par un autre assemblage tout aussi fictionnel.⁷⁷

Dès lors envisagé comme une méthode de signification et de représentation parallèle à celle de l'œuvre, le document impose sa forme à la notion d'œuvre d'art.

2.2.1.3 Artisticité

Le ready-made a fait exploser les limites de l'art, de son système de hiérarchie et de division des sujets et des genres, mais aussi ses catégories artistiques selon le médium. En fait, Duchamp a généralisé la notion d'art à l'expression artistique de sorte qu'aujourd'hui, à la suite des assauts conceptuels et relationnels, il est possible d'interroger la pertinence du médium. La notion de médium artistique est pétrie de conventions liées à des supports et matériaux spécifiques enclavés dans une longue tradition que Duchamp a dérangée. Tel que de Wolf l'a présenté précédemment, la démarche de Duchamp promeut la copie comme mode de production. Ensuite, la dissémination de cette stratégie pour la reconstruction des pratiques éphémères et la conservation de conditions et d'effets autrement

⁷⁶ *Ibid.*, p. 242.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 244.

perdus a accompli la détérioration de la notion d'œuvre dans sa forme conventionnelle. Si certains auteurs perçoivent dans la détermination complexe de la consistance de l'œuvre une inévitable dématérialisation de l'art, d'autres, comme Buskirk défendent plutôt l'arrivée d'un nouvel enjeu.

*Once it is accepted that a work of art can consist of nothing more tangible than a linguistic declaration or an ephemeral action, the establishment of a physical configuration constitutes a specific and significant decision that must then be followed by many more, including the determination of form, materials, context, and even duration.*⁷⁸

Buskirk reconnaît l'instabilité matérielle des constituants de l'œuvre comme une réalité de plus en plus fréquente, par contre, il n'est nullement question pour elle d'une disparition de l'objet d'art. L'auteure explique que les conditions dites dématérialisées manifestent plutôt la prépondérance de la paternité dans la définition de l'œuvre. Cette paternité, ou *authorship*, encadre l'œuvre et se substitue à la matière à travers sa représentation. Comme le soulève Buskirk : « *The medium of presentation is hardly incidental to the process.*⁷⁹ » Autrement dit, la matière documentaire et les traces de l'œuvre réintroduisent une forme de représentation qui insiste sur sa présentation comme source et sujet. Entre le médium et les conventions qui lui sont associées, les artistes ont amplement le choix de leur mode de représentation. Ainsi, il n'est plus possible d'aborder les œuvres selon des qualités traditionnelles associées à un usage tout aussi traditionnel du médium. En résumé : « *What as change is that selection of both medium and the qualities within that form will be seen as explicit choices rather than the reestablishment of previous givens.*⁸⁰ » La transformation des fonctions et des contextes de présentation des documents est en définitive autant le déclencheur que la conséquence de l'exploration de nouvelles formes d'art et de la recontextualisation des approches plus traditionnelles. Car, dans tout les cas, le rapport au médium et au document relève d'une décision consciente à l'image de ce que Buskirk interprète comme l'hétérogénéité contemporaine. Dans son analyse comparative des dimensions documentaire et théâtrale du document de performance, Auslander soulève, lui aussi, cette existence double du document, c'est-à-dire qu'il encadre la performance originelle et parfois son public, de même qu'il

⁷⁸ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 113.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

se présente à de nouveaux publics postérieurs. Cette tradition est néanmoins lourde de préjugés, comme l'exprime Auslander :

*The purpose of most performance art documentation is to make the artist's work available to a larger audience, not to capture the performance as an "interactional accomplishment" to which a specific audience and a specific set of performers coming together in specific circumstances make significant contributions.*⁸¹

À vrai dire, parce que, le plus souvent, la documentation sert à recréer l'œuvre d'un artiste en écartant l'interaction dont elle émerge, la tradition documentaire a graduellement glissé du témoignage à la reproduction.

*In that sense, it is not the initial presence of an audience that makes an event a work of performance art: it is its framing as performance through the performative act of documenting it as such.*⁸²

Entre leur dévalorisation et, à l'inverse, leur promotion au statut artistique, se joue un débat sur la qualité plastique et l'incidence esthétique du document qui souligne la tendance à considérer de plus en plus facilement le document et le documenté comme équivalents. En effet, concurrentes à l'authenticité de l'œuvre et de son expérience, «les archives sont devenues à la fois un sujet, un lieu d'exploration et un médium⁸³».

Dans le prolongement radical des appropriations duchampiennes, les artistes contemporains jonglent avec les signes plutôt que les objets. En fait, tandis qu'il bouleverse les modes de fonctionnement des objets d'art, le document s'impose aussi comme matière pertinente aux appropriations et manipulations. Au cœur des débats sur la définition de l'art et de son objet, le document se présente alors comme une extension de la notion d'œuvre.

Pas plus qu'elles n'avaient permis d'analyser les pratiques d'appropriation et la photographie de tradition documentaire, les conceptions essentialistes de l'art et la prédominance de la valeur esthétique au détriment de la dimension documentaire ne semblent constituer des avenues pertinentes pour aborder ces nouveaux objets. Ils sont résolument hybrides et contingents.⁸⁴

⁸¹ AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 6.

⁸² *Ibid.*, p. 7.

⁸³ CLAUSEN, Barbara, «Les archives de l'inspiration», *Ciel Variable*, op. cit., p. 23.

⁸⁴ BÉNICHOU, Anne, «Entre documentation et création», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit. p. 22.

Tel que le présente Bénichou, ce nouvel usage du document intervient dans l'opposition traditionnelle entre les œuvres et leur documentation. Plus artistique et moins strictement documentaire, le statut de document rivalise avec celui de l'œuvre de sorte que la distinction de valeur s'estompe à l'usage. En fait, la tradition hiérarchique entre l'œuvre comme sujet d'interprétation et le document comme source d'information est renversée par les réseaux d'échanges instaurés par les pratiques dématérialisées. Les fonctions artistiques, ou théâtrales selon l'expression d'Auslander, et documentaires se fondent l'une dans l'autre. Si bien, comme le précise Bénichou, qu'«il ne s'agirait dès lors plus de penser leur statut en tant que document *ou* œuvre d'art, mais bien en tant que document et œuvre d'art.⁸⁵» Initialement pensés comme matière première et seconde, l'œuvre et le document échangent leurs conditions monumentales et informatives autour de trois approches – méthodologique, esthétique et historiographique – identifiées par Bénichou. En résumé, l'apparition du document comme sujet d'étude principale de l'art a ouvert la voie à un glissement de l'expérience esthétique du documenté à son document. Alors plus près d'un statut artistique autonome, le document invite à une réévaluation complète de la fonction de la trace.

Ce renversement du rapport entre l'œuvre et sa documentation est lié à la conception idéale de l'art que les artistes conceptuels tentent d'instaurer. Au lieu de matérialiser le concept en un objet doté de qualités visuelles, il s'agit d'en proposer un énoncé, son énonciation tenant dès lors lieu d'œuvre d'art.⁸⁶

L'auteure associe donc ce renversement du document en œuvre aux pratiques conceptuelles qui auraient réduit l'objet à l'énonciation de son concept. Une mutation qui, selon Bénichou, affirme les propriétés esthétiques du document et, par conséquent, transforme la relation à celui-ci. En effet, l'approche conceptuelle a dissous la succession usuelle de l'œuvre et de son document et ainsi fait la démonstration de la perméabilité des frontières entre l'information et la théâtralité de la trace. Aujourd'hui, cette tendance persiste à travers l'esthétisation de la trace et la mise en valeur de la performativité du document comme mode artistique. Bénichou évite tout de même d'étendre cette disposition du document à l'ensemble de la pratique artistique, puisqu'il y aura toujours des pratiques éphémères qui préféreront se priver de documentation et ne laisser aucune trace matérielle. Elle interroge :

⁸⁵ BÉNICHOU, Anne, «Ces documents qui sont aussi des œuvres...», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit. p. 48.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

De plus, l'assertion selon laquelle une performance adviendrait à travers la performativité de sa documentation ne présente-t-elle pas le danger d'exclure trop facilement du champ de l'histoire de l'art les performances qui n'ont pas été documentées et pour lesquelles nous n'avons aucune image ?⁸⁷

Cette réserve de l'auteure fait valoir les nombreux dangers et pièges dans une interprétation systématique de la valeur artistique aux dépens de la valeur documentaire de la trace. Bénichou défend, au contraire, que le sens de l'œuvre appartient à cette tension entre la performativité du document et sa valeur testimoniale. Pour tout dire, « l'abolition de la différence entre le théâtral et le documentaire qui conduit à cette mésinterprétation⁸⁸ » est celle-là même qui a autorisé l'émancipation performative du document. Comme le précise notamment l'auteure, la valeur documentaire participe au fonctionnement esthétique du document :

La prise en compte de la valeur documentaire (ils constituent la documentation d'une installation disparue) enrichit l'expérience esthétique que nous en faisons. À la mémoire de vies individuelles, vient se superposer la mémoire d'une œuvre.⁸⁹

Bénichou soulève, qu'entre la documentation qui se revendique d'un statut artistique et la citation d'une œuvre par une autre, se manifeste en vérité l'intention de l'artiste. « Bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation, qui « instruit » l'œuvre à laquelle elle se rapporte.⁹⁰ » Ainsi, la diversification du champ d'action du document informe sur le sens et les intérêts esthétiques spécifiques à l'artiste qui l'anime. Tel que l'illustre précédemment l'art de la postproduction de Bourriaud⁹¹, les variations fonctionnelles du document ont façonné de nouvelles méthodes qui encouragent l'hybridité des œuvres mais aussi la pluralité de leur mode de manifestation.

La valeur documentaire n'appartient pas en exclusivité à la dimension descriptive du document, ses ambitions recoupent en effet celle du processus artistique. Exposé et mis en scène, le document répond d'une intentionnalité et déborde ainsi de la simple information pour affirmer son existence et son sens au cœur des processus de l'œuvre. Tandis que la

⁸⁷ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁹¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, op. cit.

lecture du projet conceptuel par Lippard identifiait dans la lutte contre le système marchand et matérialiste de l'art l'annonce d'une dématérialisation inévitable, il apparaît aujourd'hui que cette lutte a plutôt radicalisé la diversification de la production artistique initiée par les ready-made.

Ainsi, aujourd'hui, la poursuite rigoureuse de cette approche dématérialisée a conduit non pas à la disparition de l'objet d'art, mais à sa dissémination dans les documents et les traces. Récupérée par les agents de la dématérialisation de l'art comme le témoignage évident d'une perte de l'objet, la tension entre l'œuvre et son document fait en réalité état d'une situation autrement complexe. La documentation n'est pas *a priori* une œuvre, mais un référent à l'art, voire l'affirmation d'une absence. «La documentation se substitue à l'œuvre d'art en y restant toutefois subordonnée⁹²», de telle manière que ces «objets-archives» diffusent l'œuvre sans pour autant la remplacer comme le suggère les thèses de la dématérialisation. Pour tout dire, au cœur de sa médiation de l'œuvre, le document manifeste, comme outil intentionnel, les positions de l'artiste. Le document d'art informe, mais, par sa mise en scène, il interprète et performe aussi les enjeux de l'œuvre et les volontés de l'artiste. De médiateur à agent artistique, le document s'impose donc comme une forme artistique à la fois légitime et authentique qui à travers son double statut, indiciel et théâtral, pose à la reproductibilité des arts de nouvelles problématiques.

2.2.2 Reproduire l'authenticité

Encouragées par leur usage esthétique, les méthodes documentaires s'affirment comme modes de production artistique. Copies et reproductions doublent alors les œuvres de leurs conditions de représentation et désorganisent de ce fait la hiérarchie entre l'auteur et son œuvre. L'authenticité ne tient plus tant à l'acte de production qu'à sa désignation par un auteur, voire un document.

2.2.2.1 Reproductibilité

Entre l'objet et le ready-made se produisent de multiples gestes. De la sélection de l'objet à sa désignation artistique par l'artiste, le processus derrière le ready-made se présente

⁹² JEAN, Marie-Josée, «La documentation comme projet conceptuel de la N.E. Thing Co.», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 149.

comme un acte de recontextualisation amplifié par le concept de série exposé précédemment par de Wolf⁹³. En fait, la transformation constante du statut de l'objet, usiné, artistique et sériel, encourage l'interprétation d'une dématérialisation des pratiques jusqu'à aujourd'hui.

*The complexity of such positioning becomes even more evident when one considers the shifting status of apparent opposites running through many forms of contemporary art. These linked pairs include original/copy, performance/document, objet/context, high/low, representation/abstraction, or permanence/transience, with each subject to subtle combinations and overlay as well as a continuing process of redefinition.*⁹⁴

Tel que l'exprime Buskirk, la rupture postmoderne s'est avérée une fuite théorique intéressante pour justifier cette fracture du médium et la fin de l'unique post-duchampien. Toutefois, cette notion, aussi pratique soit-elle, ne parvient pas à résoudre la question de la conservation des œuvres dématérialisées ou même leur « collectionnabilité⁹⁵ » comme l'exprime Paul Ardenne présenté dans le chapitre précédent. L'historienne ajoute :

*There are also telling parallels between such art world conventions as the limited edition and broader efforts to limit the proliferation and thereby insure the value of inherently reproducible forms through legal controls, particularly copyright legislation, such that some changes in the museum relationship to inherently reproducible forms can be connected to larger cultural transformations.*⁹⁶

Depuis le décroisement du médium et la citation, les catégories médiatiques ont effectivement perdues leur sens. Comme le témoigne Buskirk, Duchamp a opéré un divorce des conventions et des médiums qui a ensuite autorisé les artistes à manipuler leurs œuvres sans égard aux conditions d'origines sur la seule base de leur autorité artistique.

Herein lies yet another paradox: on the one hand, the category of authorship for contemporary art is one that allows for processes based on administration and delegation of making; but on the other hand, although the artist's touch may be less

⁹³ De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, op. cit.

⁹⁴ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 12.

⁹⁵ ARDENNE, Paul, « Art contemporain : de la difficulté accrue de collectionner », *L'art même*, op.cit.

⁹⁶ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 12.

*evident in the physical boundaries of the piece have to be reconceived each time it is exhibited.*⁹⁷

L'histoire de l'art regorge d'exemples d'artistes qui ont modifié leurs œuvres de sorte que la question de la distinction entre la répétition et la réinterprétation se pose finalement en parallèle de la notion de dématérialisation. Les conventions attachent aux médiums des conditions d'unicité ou de reproductibilité selon la participation de la main de l'artiste ou d'une multiplicité mécanisée. Entendue telle une édition de l'œuvre, la reproduction autorisée par l'artiste, le plus souvent, sous forme de document, introduit de nombreuses interrogations quant aux limites de la réédition. Au-delà de la dimension légale d'un tel document, Buskirk soulève, à titre d'exemple, que les conditions de l'art conceptuel le protègent certainement des abus autour de la possession de tels documents. L'auteure explique que l'art conceptuel est collé à son projet de manière à favoriser l'indifférenciation de son producteur sans lui accorder une liberté d'interprétation qui pourrait outrepasser les intentions de l'artiste. En fait, en art conceptuel, la fabrication est liée au projet. Selon Buskirk, «*their difference over this administrative procedure points to a deeper divergence about the priority that the rhetoric of the certificate has over the work.*⁹⁸» En somme, le projet existe en tant qu'idée et sa réalisation seule et autonome est contraire à cette idée du projet. La démonstration de Buskirk fait ainsi état de la lente cristallisation en convention de la dévaluation de l'objet au profit du plan, une approche autrement révolutionnaire des pratiques conceptuelles. Alors que tout indique qu'il faut préserver la distinction entre le projet et l'œuvre, se présentent de nouvelles problématiques :

*Work that depends on a relationship to a particular site presents a special challenge, but it is not the only type of work that raises questions about what degree of alteration is possible, and under what circumstances slight changes can lead to a catastrophic failure of the work, or of authorship.*⁹⁹

Évident point de départ d'une réévaluation des formes et des méthodes de l'art, le ready-made pressent aussi cette tension entre le projet et l'objet. Objet manufacturé, le ready-made s'oppose à la notion d'édition limitée et incarne en conséquence un potentiel de duplication en marge des processus légaux et des autorisations d'artiste. En fait, le ready-made multiplie

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

les références et les citations à lui-même et influence l'art contemporain en vue d'une nouvelle approche de la pratique :

*The designation of authorship gives a tenuous and riven unity to multiple references that can include other works of art as well as the means by which they are disseminated in reproduction, the contexts of their reception, and the much larger realm of nonart sources.*¹⁰⁰

En d'autres termes, le ready-made propose la copie comme base de la conception et modèle de la production artistique. Admettant ainsi des sources comme l'histoire de l'art au statut de matière, Duchamp a cultivé selon l'expression de Buskirk un mode de reproduction du « presque pareil », soit du *almost-same*. Nouveau genre, nouvelle approche de la reproduction, « *the "almost-same" becomes the radically different when slight or even negligible shifts in form or image accompany dramatic changes in the context of the work's reception.*¹⁰¹ » Par ailleurs, la chronologie des reproductions de ready-made établie par de Wolf¹⁰² abonde dans le sens de cette interprétation de Buskirk. Duchamp reconnaît aux répliques et copies de ready-made la même absence d'unité et le même message dans la perspective de la notion de *almost-same*.

*Given that the readymade's gesture depended on the juxtaposition of an everyday item that would retain its familiar aspect and a context usually reserved for a different order of objects, it is therefore ironic that the majority of Duchamp readymades one is likely to see in museums today are replicas made specifically for the art market.*¹⁰³

Le cas de *La boîte-en-valise*¹⁰⁴ est à ce sujet un exemple probant où, à l'image du « musée imaginaire » de Malraux, la copie se substitue à l'original dans le cadre de la collection. Le format réduit des copies par Duchamp assume leur incomplétude comme le document, dans d'autres contextes, admet les limites de son cadre :

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰² De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, op. cit.

¹⁰³ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 71.

¹⁰⁴ Figure 7

Yet the ability of the photograph to facilitate comparisons among scattered works has also played a crucial role in assessing the authenticity of the unique originals that remain bound in time and place.¹⁰⁵



Figure 7. Marcel Duchamp, *La boîte-en-valise*, carton, bois, papier, plastique, 40 x 37,5 x 8,2 cm, 1936-1941.

Benjamin attache l'authenticité à l'expérience de l'original et de son aura. En résumé, pour le théoricien, la reproduction des arts opère un transfert de la valeur culturelle de l'œuvre à une valeur d'exposition. Buskirk explique ce point :

When is a copy a replica, and under what circumstances does it become an original? The impact of clearly secondary reproductions on the work of art is part of a larger process of reciprocal definition between the original and copy. Nor was it always clear that the copy could not coexist with the original.¹⁰⁶

L'auteure soulève ici la recontextualisation, à travers la reproduction, de l'œuvre comme objet de contemplation qui, bien des années après la publication de «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», pose toujours problème à l'originalité de l'objet. Cela dit, ce qu'identifie Benjamin au début du siècle appartient finalement à la dissolution du consensus autour des définitions de reproductibilité et d'originalité. La production artistique depuis Duchamp n'a cessé de mettre à mal la relation causale entre la main de l'artiste et l'originalité de l'œuvre. Si le document conceptuel paraît préserver cette trace par l'intention

¹⁰⁵ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 72.

¹⁰⁶ *Idem*.

de l'artiste, ce n'est que bien superficiellement, car comme les autres arts dématérialisés le processus de désignation et d'attribution à l'artiste est singulièrement vital au statut artistique de l'objet. En comparaison à la peinture, la sculpture ou même la gravure où la main de l'artiste laisse toujours une trace quelconque, les approches hétérogènes de Duchamp, jusqu'aux approches conceptuelle et relationnelle, ont déséquilibré le rapport original / reproduction. À travers les copies mécaniques et les citations s'est affirmé une critique de la production artistique fondée sur l'originalité du produit. Entre les jeux d'emprunts et l'accumulation de références Buskirk expose :

Equally important is how the suspected process of assimilation serves to demonstrate that meaning is contingent and mutable, based on the relationship between a given element and the context of its presentation.¹⁰⁷

L'auteure examine alors ce basculement entre la copie directe comme le percevait Benjamin et la transformation significative telle que l'opère Duchamp sous le concept de *almost-same* comme la rencontre de deux types d'auteurs.

Copies based explicitly on pre-existing images point to the importance of images that are broadly reproduced and therefore part of a familiar landscape. The crucial difference for artists between the use of mass-media images and trademark designs rather than the natural landscape as subject is that the already-encoded is likely to be the already-commodified.¹⁰⁸

De plus en plus manipulée comme une technique même de l'originalité, la copie exerce sur les arts dématérialisés une recontextualisation de l'appropriation duchampienne. Cette condition est d'autant plus marquée au sein des pratiques où la documentation est inhérente au processus formel de l'œuvre et de sa médiation. «*In such instances the copy also functions as a wedge, contributing to the fracturing of the idea of medium in the translation from one material to another.*¹⁰⁹» Tandis que les défenseurs d'une disparition de l'objet d'art s'inquiètent que la copie ne se distingue plus de l'original, il apparaît plutôt que c'est l'acte de médiation et de traduction qui se substitue à cette opposition. La copie comme méthode ou système de production fait valoir la perte du copié, critique l'originalité comme procédure, mais ne déprécie en aucun cas l'intervention de l'artiste comme auteur. Au contraire, cette

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁹ *Idem.*

paternité sur l'œuvre est ce qui encadre les copies, désigne leur originalité alors plus honorifique que *perceptuelle*, pour reprendre l'expression chère à Danto¹¹⁰. Les actes de citation, d'appropriation et de copie sont en ce sens des modes de reconfigurations du sens de l'objet à travers l'expression d'un auteur.

*Such traces are not literally inscribed in the work, but appear in the intersection of the work and its presentation in critical or interpretive contexts where it will be read in relation to, and become part of, this history.*¹¹¹

Au croisement de l'art et de son histoire, les objets transcendent leur usage commun et rencontrent leur sens artistique. Ainsi, tout comme l'exercice de l'*authorship* sur les objets, les traces ne sont jamais déterminées ou inscrites dans l'œuvre, mais errent dans son interprétation. À vrai dire, la copie offre un dispositif critique, voire un contexte d'interprétation, qui s'active le plus souvent en regard de l'histoire et du discours.

Le phénomène de la reproduction en art est vaste. Des effets de recontextualisation de Duchamp aux formes inédites des pratiques conceptuelles en passant par la diffusion et sa prévalence sur l'original des arts conceptuels, la reproduction a conduit à l'apparition de nouvelles formes d'art. En effet, les conditions inédites de la reproduction invitent à une réévaluation de sa relation aux œuvres. Néanmoins, comme le soulève l'historien Michel Weemans, la reproduction reste un concept artistique nébuleux :

La reproduction recouvre alors dans le champ artistique deux sens correspondant à deux phénomènes distincts. Le premier sens renvoie, au niveau de production, aux phénomènes de multiplicité aussi divers que les œuvres produites en série, les fac-similés, ou les copies. Le deuxième, au niveau de la réception, renvoie à la médiatisation des œuvres à travers leurs images photographiques, à ce que, depuis Malraux, désigne l'expression devenue célèbre de « musée imaginaire ».¹¹²

À l'instar de Buskirk, Weemans convient de la cristallisation des débats dans la thèse de Benjamin. Sans que « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » ne pose de solution aux enjeux moraux et esthétiques de la reproduction, la thèse du déclin de l'aura parvient toutefois à identifier et fixer les aspects du débat. Ainsi, le jeu d'opposition entre

¹¹⁰ DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, op. cit., p. 114.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 105.

¹¹² WEEMANS, Michel, « Introduction », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 11.

l'aura et la reproduction trouve un sens aux bouleversements des conditions des œuvres.

Weemans ajoute :

Mais, encore une fois, si l'essai de Benjamin est fondateur, c'est parce que cet enveloppement des contraires met à découvert les éléments d'une réalité dialectique de l'œuvre d'art, qui est irréductible à la thèse du déclin bénéfique de l'aura.¹¹³

Source et conséquence de la tradition culturelle de l'art, l'aura est profondément affectée par la dissémination des formes reproductibles. Cependant, comme le présente Weemans, ce bouleversement n'est pas une fin en soi, ni même pour Benjamin :

L'œuvre d'art, affirme l'essai, est transformée dans sa réalité moderne par la reproductibilité technique, mais elle possède déjà, dans son fondement même, quelque chose de ce principe. La réflexion de Benjamin sur le phénomène de la reproductibilité technique rejoint une définition ontologique de l'œuvre d'art vouée, en tant qu'elle ne se réduit pas à son caractère chosial, à « sa métamorphose incessante, à son devoir sans fin, à son achèvement toujours futur », à un infini mouvement de « re-production ».¹¹⁴

Dans cette perspective, la reproduction est un prolongement de la vie de l'œuvre. La notion de série exposée par de Wolf illustre à ce titre assez bien cette chaîne de substitution et de métamorphose de l'œuvre indépendante de son objet. La reproduction photographique et industrielle du ready-made reproduit aussi le modèle de l'aura. À travers un jeu de double et de conversion des fonctions qui s'étend de l'œuvre industrielle et artistique à son auteur, Duchamp, R. Mutt, Rose Sélavy et même Stieglitz, la perte ou la persistance de l'original n'est plus d'intérêt devant la valeur paradigmatique de l'œuvre. Par exemple :

Fontaine incarne et révèle les effets de la reproductibilité technique sur l'œuvre d'art, en jouant elle-même, par une série de déplacements et de substitutions, les effets de transfiguration et de prolifération que la reproductibilité a imposés *de facto* à l'œuvre d'art.¹¹⁵

Les répliques désincarnent les frontières entre l'objet produit et reproduit, et opèrent un véritablement éclatement de la valeur à l'œuvre tout entière : l'idée, la matière et la reproduction. « Qu'une reproduction devienne elle-même un original, que l'aura de l'original ne

¹¹³ *Ibid.*, p. 13-14.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

disparaisse pas mais soit proportionnelle à la masse de ses reproductions, qu'une œuvre articule sa production à sa reproduction, sa reproductibilité à son irréproductibilité¹¹⁶», sont finalement autant d'options que la reproduction met au service de l'œuvre.

Le développement des techniques de reproduction et la reproductibilité croissante des œuvres d'art animent une certaine ambivalence quant à l'entité de l'œuvre et son déploiement en une série d'événements. Car, comme le présente l'historien Bruno-Nassim Aboudrar, la reproductibilité relève du phénomène quantitatif et désigne en ce sens «la capacité de l'œuvre d'art d'être reproduite¹¹⁷». Cependant, cette capacité, cette reproductibilité, n'est pas accessible à toutes les formes d'art, selon Aboudrar certaines œuvres sont simplement irréproductibles. La transformation du rapport à la reproduction de Duchamp aux pratiques contemporaines aurait graduellement admis la reproduction d'œuvres irréproductibles. L'extension des modes de reproduction de l'œuvre à la production immatérielle, l'art contemporain a déterminé un dispositif de représentation si près de la reproduction que la problématique de l'irréproductibilité se voit évacuée. Pourtant, comme le soutient Aboudrar, l'irréproductibilité de l'art déborde des objets et se présente comme un sujet important des pratiques actuelles :

Ces œuvres d'art refusent précisément la limite, le contour, la compacité : les qualités qui font que les objets, y compris et surtout les objets de l'art, se tiennent devant le regard, et se prêtent à la synthèse visuelle. Ces œuvres sont disséminées, étendues à proprement parler « à perte de vue », ou encore leur matériau le plus intime est le temps, la durée, irréproductible sinon par la musique.¹¹⁸

En résumé, pour l'historien, une œuvre que l'on doit expérimenter est par définition irréproductible. Il existe, bien entendu, moult reproductions d'œuvres irréproductibles que Aboudrar qualifie alors de seconde version de l'œuvre.

Ainsi, dans sa version première (non pas «version originale», la notion ne fait pas de sens ici) l'œuvre ne se constitue pas en objet : elle ne se concentre pas, ne se ramasse pas dans la plasticité d'un objet pour un sujet qui l'observe; elle ne se dote pas de la clôture inhérente à l'objet.¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁷ ABOUDRAR, Bruno-Nassim, «Un art visiblement irréproductible», in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 124.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

La représentation authentique est donc propre au spectateur. Incarnée par l'expérience individuelle, la mise en scène concrète, voire l'installation, correspond alors à la version institutionnelle de l'œuvre. Version institutionnelle qui sera d'ailleurs l'objet de la reproduction. Dans cette perspective, la reproduction ne peut jamais qu'attester de l'existence de l'œuvre. Elle ne reproduit pas l'événement, mais son accumulation lui accorde le caractère chosal qui lui fait défaut. «Au reste, leur insistante beauté formelle manifeste leur appartenance à une tradition plus familière à l'histoire de l'art : celle du paysage, pictural et photographique.¹²⁰» Quoi qu'il en soit, ces œuvres irréproductibles ne fonctionnent dans l'espace institutionnel et dans l'histoire de l'art qu'à travers leur reproduction. Ainsi, à la façon des œuvres conceptuelles et de leurs produits, l'œuvre et son objet se manifestent comme des partenaires forcés, voire les conjoints d'un mariage de raison astucieusement planifié par les institutions. Abouddrar explique ce fonctionnement :

Mais la chose elle-même – l'œuvre, dans son irréproductibilité essentielle –, opère précisément dans un ordre contraire à celui du concept, celui de la présence. On a donc affaire à deux régimes opposés : la «choséité» de l'œuvre, solidaire de son irréproductibilité – de sa non-constitution en objet –, et son objectivité, sur déterminée par l'ordre de la preuve et de l'exposition – de l'exposition de la preuve.¹²¹

En somme, en défendant l'irréproductibilité de l'œuvre, l'historien réinterprète les arguments des discours sur la dématérialisation de l'art. Sans y poser de solution, il affirme plutôt ses origines dans la reproductibilité des œuvres. Entre la version première/dématérialisée de l'œuvre et la version seconde/re-matérialisée de son exposition, Abouddrar met en lumière le rôle crucial de la reproduction. Comme un défi lancé à la nature de l'œuvre et de son exposition, la reproduction dépasse leur présence de sa seule existence. Il n'a rien d'étonnant alors à ce que les documents et archives se revendiquent d'un statut artistique, d'autant plus que leur exposition ne correspond souvent à aucune œuvre existante. L'historienne Suzanne Paquet soulève à ce propos :

Cette insistance sur la mention «négatifs originaux» garantit, n'en doutons pas, l'authenticité de l'œuvre. Mais la mise en vue, et surtout la *mise en séquences* d'impressions récentes de négatifs que l'artiste n'a jamais jugé bon de montrer publiquement ne reflète pas les choix de celui-ci, des choix pourtant à ce point importants à l'ère

¹²⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹²¹ *Idem.*

de la «dématérialisation de l'œuvre d'art» qu'ils pouvaient à eux seuls constituer l'œuvre.¹²²

Pour tout dire, la reproductibilité des œuvres favorise leur dissémination, non seulement physique et temporelle, mais aussi intentionnelle. Les reproductions ne sont-elles autant d'interprétations de la volonté de l'artiste? Ainsi, à travers chaque reproduction de l'œuvre ce sont les intentions de l'artiste qui semblent se diluer. Bref, mandatée de la persistance de l'éphémère, la reproductibilité de l'œuvre met aussi en péril la valeur artistique et l'autorité de l'artiste.

2.2.2.2 Authenticité

Parallèlement à la reproductibilité croissante des œuvres, la notion d'originalité a été sérieusement ébranlée au profit de l'authenticité. En effet, la dissolution de l'objet a affirmé, plutôt que de discréditer, l'*authorship*, soit le statut de l'artiste et l'authenticité de l'œuvre au cœur de sa démarche. Déjà pressentie comme une condition postmoderne dans les recherches des critiques et historiens Hal Foster et Douglas Crimp sous le rôle du spectateur, la notion d'auteur s'est substituée à l'objet fabriqué.

*What struck me as crucial was these works' destruction of the guarded autonomy of modernist painting through the introduction of photography onto the surface of the canvas. This move was important not only because it spelled the extinction of the traditional production mode but also because it questioned all the claims to authenticity according to which the museum determined its body of objects and its field of knowledge.*¹²³

Le démantèlement de l'authenticité comme enjeu déterminant de l'art transforme non seulement la production artistique, mais aussi son sujet et, ultimement, les modes de réception.

C'est dans ces termes que l'objet – et, bien sûr, le domaine de l'art a changé, comme la vieille des Lumières dans la distinction des formes d'expression (visuelle opposée

¹²² PAQUET, Suzanne, «N'importe quel touriste, avec une caméra. Robert Smithson et l'effet non-site», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 119-120.

¹²³ CRIMP, Douglas, «Appropriating Appropriation», *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1993, p. 134.

à littéraire, temporelle opposée à spatiale), fondée sur des aires distinctes de compétence, n'est plus suivie. Et, avec cette déstructuration de l'objet et de son champ culturel est venu un décentrement du sujet, qu'il s'agisse de l'artiste ou du public.¹²⁴

Le nom de l'artiste désigne ses œuvres comme le spectateur accorde selon ces auteurs la reconnaissance artistique à l'œuvre et son créateur. «*No work of art is immune to the circumstances of its presentation.*¹²⁵ » Ainsi, tel que le défend Buskirk, la notion d'auteur transforme l'objet matériel :

*An object is not self-contained but depends on its relation to the surrounding space can be subject to more ambiguous changes from shifts in the relationship of components or to their environment.*¹²⁶

En fait, la représentation institutionnelle et historique limite les œuvres à un cadre souvent contraire aux intentions de l'artiste sans qu'il ne soit question d'une fausse représentation. Cette malléabilité potentielle de l'œuvre pose la question fondamentale de l'autorité et de l'authenticité qui, en l'absence d'objet déterminé, reposent le plus souvent sur des critères extérieurs à sa réalisation. Buskirk explique :

*The externalization of evidence both of artistic intent and of authenticity gives rise to a somewhat paradoxical situation, in which the long-term existence of this physically commanding work turns on issues of language.*¹²⁷

Comme l'évoque l'historienne, les artistes réalisent leur propre documentation. Instructions, contrats et certificats se présentent alors comme autant de procédés pour court-circuiter les jeux de langages des agents du champ artistique. Souvent sans intérêt d'un point de vue esthétique, ces documents invisibles fondent néanmoins une revendication claire et institutionnalisée de l'autorité et de l'*authorship* des artistes sur leurs œuvres. Buskirk observe alors un intéressant renversement, c'est-à-dire que les documents deviennent primaires à l'œuvre. D'objets traditionnellement secondaires, ils incarnent les conventions au cœur des pratiques les plus dématérialisées. «*For most works of art, the placement of a work that an*

¹²⁴ FOSTER, Hal, « Polémiques post-modernes », in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou, 1987, p. 484.

¹²⁵ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 21.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 26.

*artist no longer owns is generally assumed to be outside the artist's control.*¹²⁸ » D'où, le transfert de ces documents autrement insignifiants au statut important de certificat d'authenticité. En prenant le contrôle de leur documentation, les artistes assurent l'authenticité de l'objet matériel en regard du projet de l'œuvre. En réalité, la documentation défend l'autorité de l'artiste au-delà de la matière et des reproductions, du moins tant que l'artiste en est le seul propriétaire. Car, comme Duchamp en fait si bien la démonstration, n'importe qui peut effectivement se réclamer de l'*authorship* de n'importe quoi. Pire, aujourd'hui et probablement pour encore plusieurs siècles à venir, Duchamp sera retenu comme l'unique auteur de l'urinoir, reléguant les autres usages artistiques de cet objet au statut de citation. En d'autres termes, l'acte de recontextualisation opéré par Duchamp a fait passer l'*authorship* d'un fait stylistique à un sujet de la production artistique.

*The frame of authorship that encompasses readymades and conceptual practices allows the entire range of forms drawn into its domain to be read as conscious references rather than simply a return to the practices themselves.*¹²⁹

Un artiste peut effectivement se limiter à une technique ou un sujet, de sorte que la matière n'est plus qu'un véhicule à l'œuvre, mais un choix signifiant.

À l'instar des objets, l'usage du document se révèle aussi de nature plus idéologique que déterminé par sa matière. Comme le relève Auslander, la différence entre les usages documentaire et théâtral n'a aucune influence sur la valeur iconique de l'image. Cependant :

*If we are concerned not just with the determination of what makes an event a performance, but also with the notion of authenticity in performance, then the distinction between the two images may seem more significant.*¹³⁰

Tel que le pointe l'auteur, l'information que véhiculent les documents n'est pas caractérisée par leur authenticité. Il ajoute :

*If we are to insist on a criterion of authenticity when contemplating performance documentation, we must ask ourselves whether we believe authenticity to reside in the circumstances of the underlying performance, which may or may not be evident from the documentation.*¹³¹

¹²⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁰ AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, op. cit., p. 7.

¹³¹ *Ibid.*, p. 8.

De ce point de vue, la relation entre le document et le spectateur est nettement plus essentielle que celle entre l'œuvre et son document. Si bien, qu'il apparaît à l'auteur que l'authenticité réside moins dans l'origine du document que dans la relation qu'il engendre.

*It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.*¹³²

En somme, selon Auslander, la question de l'authenticité est d'ordre plus phénoménologique qu'ontologique. Bien entendu, les recherches du critique couvrent principalement la correspondance implicite de l'œuvre et du document dans les pratiques *in situ* et performatives. Néanmoins, elles démontrent la dissolution des différences entre l'usage informatif et instrumentalisé du document qui se répand aux pratiques dématérialisées. Ces œuvres, conçues dans la perspective d'une documentation représentée souvent comme un exemplaire original de l'œuvre doté d'une cohérence esthétique propre, ont élargi le rapport traditionnel de l'œuvre à sa documentation. Au côté de l'enregistrement pur et de la représentation transparente, les arts performatifs et *in situ* ont manipulé le document pour son pouvoir narratif au point d'en faire un genre soumis à ses propres conventions. Aux suites de cette approche artistique du document, les pratiques dématérialisées ont initié un nouvel usage, phénoménologique, qui intègre la documentation dans leur stratégie de re-médiation. Cette démarche esthétique défait la dissolution de l'objet de son présupposé critique et prend position comme programme fondé sur l'usage du document. Comme le souligne avec acuité la commissaire Marie-Josée Jean :

Ce qui étonne dans ce projet, c'est le fait que la production artistique n'est plus seulement idéale, ni immatérielle, elle est tout autant relationnelle : sa logique repose sur la participation et la collaboration à des projets d'autres compagnies, lesquels peuvent tout aussi bien être extérieurs au monde de l'art.¹³³

Les documents participent de la démarche esthétique, ils donnent existence, légitiment et diffusent l'œuvre de manière à générer son réseau de relation. Au croisement de l'œuvre

¹³² *Ibid.*, p. 9.

¹³³ JEAN, Marie-Josée, «La documentation comme projet conceptuel de la N.E. Thing Co.», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 138.

et de l'acte de documentation, le document et ses re-médiations mettent en question l'authenticité et l'originalité des projets.

La matérialité, autrefois garante d'une certaine intégrité, voire une unicité de l'œuvre, est soumise à de nouvelles contraintes de présentation. La reproductibilité des œuvres donne à la notion d'authenticité une nouvelle définition justifiée par le renouvellement de l'usage du document. L'apport incontestable de la matière documentaire n'a pas tellement signé la fin de l'objet d'art, mais certainement désincarné la relation entre l'acte de création et son contexte de production. En effet, l'intérêt et l'importance accordés par les institutions à la documentation, alors détournée en certificat d'authenticité, marque l'avènement d'un nouveau protocole. La documentation permet de valider l'authenticité, d'identifier les composantes de l'œuvre et de fixer sa présentation, si bien, qu'elle agit au cœur même des accommodements matériels et techniques des différentes réitérations du projet artistique. L'historienne Francine Couture et Richard Gagnier, restaurateur au Musée des beaux-arts de Montréal, expliquent cet élargissement de la fonction du document :

L'artiste et les professionnels du musée désignent une manifestation de l'œuvre comme étant sa «manifestation correcte». La fonction de documentation joue donc un rôle de médiation déterminant dans ce processus de délégation de responsabilité quasiment auctoriale, car elle vise à garantir que l'intention de l'artiste sera consignée et transmise par l'institution afin de préserver l'authenticité des réitérations de l'œuvre.¹³⁴

Script déterminant et normatif de l'œuvre, le document semble plus qu'un intermédiaire, il agit aussi, comme le soulèvent les auteurs, à titre d'épi-œuvre. Toujours en marge du contexte et de l'acte de production, il participe de la constitution de l'œuvre sans en être un élément constitutif.

2.2.3 Intuition allographique

Opposition classique, voire morale, le binaire matériel/immatériel a encadré plusieurs innovations artistiques depuis Duchamp. Fournissant alors une dimension théorique à l'existence idéale des arts, le mode allographique de Goodman a été repris par les artistes et les

¹³⁴ COUTURE, Francine et Richard GAGNIER, «Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 327.

institutions pour instruire la distinction entre les exemplaires d'une œuvre et ses reproductions. Le philosophe et penseur important de l'esthétique analytique s'est particulièrement intéressé au fonctionnement symbolique et à l'essence de l'art de telle sorte qu'il a aussi transformé avec son ouvrage capital *Langages de l'art* l'étude de la reproduction des arts visuels.

2.2.3.1 Artistes

Le thème de la reproduction désigne différents de modes de multiplicité. Il englobe autant les arts de la reproductibilité technique que la reproduction technique d'œuvres. Entre les formes d'art multiple du fait de leur mode de reproduction et la reproduction comme mode de réception, les artistes peuvent dorénavant définir leur pratique sur le modèle du « musée imaginaire ». Selon Malraux, la notion de « musée imaginaire » intervient dans la pratique artistique au même titre que Gutenberg en littérature :

Car un Musée Imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées : répondant à l'appel de ceux-ci, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie.¹³⁵

Cette intégration de la reproduction dans le dispositif de l'œuvre et de sa réception, affirme, comme le soulève Weemans à la suite de la philosophie analytique américaine, « la conquête de l'ubiquité¹³⁶ » des arts visuels. En effet, à la lumière des recherches d'auteurs tels Richard Wolheim, Nicholas Wolterstorff, Peter-Frederick Strawson et même Luis Prieto, Weemans défend la thèse que les arts visuels peuvent être définis aujourd'hui, au même titre que la littérature, comme un type et ses exemplaires. Loin de prétendre, au contraire de Prieto, que l'œuvre consiste en son invention au détriment de l'objet matériel, Weemans cherche néanmoins à illustrer la thèse d'une condition allographique de certaines pratiques visuelles. À partir de l'étude du travail de Sol LeWitt, Claude Rutault et Lawrence Weiner, l'historien de l'art met en action les catégories goodmaniennes de manière à expliquer les conditions d'existence spécifiques aux approches conceptuelles. Précisément, Weemans s'appuie sur la notion de notation qui, contrairement à la seule reproduction, manifeste le passage au régime allographique des arts visuels. L'historien de l'art résume alors la définition de l'œuvre

¹³⁵ MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, op. cit., p. 12.

¹³⁶ WEEMANS, Michel, « Pratiques allographiques et reproduction: Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 141.

allographique de Goodman telle que rapportée par Genette¹³⁷. Pour relever du régime allographique, il suffit que l'objet restitue ce que prescrit au préalable une notation. La notation est ce qui établit la conformité d'un nouvel exemplaire de l'œuvre en regard de deux conditions : l'existence d'un système de nomenclature et de syntaxe et l'existence d'une convention culturelle qui admet la notation par ce système. En d'autres termes, il faut que la réduction de l'œuvre à une notation soit possible et acceptée pour que l'émancipation allographique d'une pratique soit possible.

L'intérêt de la notation pour Weemans et son interprétation des pratiques conceptuelles consiste d'abord en sa justification de l'emploi d'intermédiaire par de nombreux artistes pour la réalisation de leurs œuvres. En réalité, le régime allographique explique et justifie cette distance nouvelle entre l'exécution et l'*authorship* de l'œuvre. Selon Weemans, la définition, dans un premier temps, des propriétés constitutives par l'artiste puis, dans un deuxième temps, des propriétés contingentes par l'intermédiaire témoigne de l'équivocité de la notation définie par Goodman.

Cette équivocité de l'énoncé est compensée par d'autres éléments tels les diagrammes qui apportent des indications visuelles que ne fournit pas l'énoncé verbal, et par certains traits ni notationnels ni diagrammatiques, mais néanmoins déterminant, tels que l'existence et la connaissance par les interprètes de modèles antérieurs, enfin l'expérience de ces exécutants, souvent assistants de LeWitt.¹³⁸

Pour tout dire, l'historien soutient que les arts allographiques ne le sont pas toujours *absolument*, certaines règles ou techniques relevant d'un savoir-faire implicite sont souvent omises par la notation reléguant ces œuvres à un statut hybride combinant les conditions autographiques et allographiques. À la lumière du travail « définitions/méthodes » de Rutault, Weemans rappelle que la notation est préalable à l'œuvre et ne peut en aucun cas la remplacer. La notation définit l'œuvre et détermine ses exemplaires, il ne s'agit donc pas de reproduire l'original, mais d'en présenter une manifestation. Dans cette perspective, la médiation documentaire oppose à l'expérience immédiate la perception indirecte de l'œuvre. De même, la notation énoncée par l'artiste serait plus signifiante que les reproductions photographiques de l'une des manifestations.

¹³⁷ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 25.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

L'expérience de l'œuvre à travers la reproduction photographique n'est pas tant définie comme l'envers négatif de la perception distincte et complémentaire qui participe, dirait Goodman, au fonctionnement de l'œuvre d'art.¹³⁹

Ainsi, l'état allographique selon Weemans intègre une condition de reproduction d'exemplaire de l'œuvre de manière à ce que la trace photographique n'interfère pas dans l'expérience de l'aura, mais relève plus distinctement de l'expansion du musée imaginaire. La valorisation de l'énoncé par rapport à l'œuvre chez certains artistes conceptuels inclut néanmoins un potentiel plastique et matériel. Les produits conceptuels, selon l'expression de Lippard¹⁴⁰, sont concrètement au service de la condition verbale et idéale de l'œuvre elle-même dédiée à l'autoréflexivité de son énoncé. Weemans associe en quelque sorte cette dimension autoréférentielle de l'art conceptuel avec les autres approches dématérialisées :

On peut la comprendre comme un renvoi à la logique de la transformation, de la mobilité qui définit leur principe allographique. On peut aussi la comprendre, dans la tradition d'investigation de l'art sur son contexte depuis Duchamp, comme référant aux mécanismes d'exposition et de circulation de l'art, y compris le circuit des reproductions.¹⁴¹

En effet, de Duchamp aux pratiques conceptuelles jusqu'à l'esthétique relationnelle, ce sont surtout certains aspects de la définition traditionnelle de l'œuvre qui ont été bousculés. L'autorité et l'individualité de l'artiste, l'originalité et l'unicité de l'objet d'art, la définition de l'espace d'exposition sont les principaux paramètres dérangés par ces pratiques. Ainsi, bien qu'elle attribue au chambardement des conditions des objets les mêmes enjeux, l'analyse de Weemans ne conclut pas à une dématérialisation des arts visuels. Au contraire, par son recours aux catégories de Goodman, l'historien place l'autoréflexivité conceptuelle au centre d'une approche logique de l'art et d'une réévaluation des modes de diffusion. En réalité, Weemans reconnaît dans les pratiques conceptuelles un nouveau modèle d'œuvre fondé sur les fonctions du musée réel et imaginaire. C'est-à-dire :

¹³⁹ *Ibid.*, p. 154.

¹⁴⁰ «Products» in LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, «The Dematerialization of Art», *Art international*, op. cit., p. 34. Et LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit., p. xv-xvi.

¹⁴¹ WEEMANS, Michel, «Pratiques allographiques et reproduction: Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner», in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 155.

D'une part l'œuvre est «*in*», dans le musée réel, dans la galerie *hic et nunc*; d'autre part l'œuvre est «*out*», telle que nous la percevons maintenant en dehors de son occurrence matérielle, à travers sa reproduction dans les magazines ou dans les catalogues.¹⁴²

Selon Weemans, l'autoréférentialité et les jeux de montage et d'appropriation relèvent plus de l'effet de médiation de l'art que de la disparition de l'objet. D'ailleurs, il précise à ce sujet :

Si le phénomène de dématérialisation est assimilé à la problématique de la reproduction, ce n'est donc pas seulement au sens de l'ubiquité garantie, au niveau de la production, par le mode d'existence multiple, mais aussi au niveau de la réception, en réponse aux effets de prééminence et de transformation engendrés par la médiation photographique des œuvres.¹⁴³

En fait, l'interprétation spécifique de l'énoncé et l'étude du renouvellement des manifestations en des termes allographiques font rapidement la démonstration du rôle très relatif de la photographie dans la perception de l'œuvre. Weemans ajoute :

Le phénomène que désigne l'expression de *musée imaginaire* – qui recouvre à la fois la perception indirecte et fragmentaire de l'œuvre réduite et transfigurée à travers son image photographique et le fait que cette perception indirecte soit première, voire se substitue à la perception directe – est au cœur des préoccupations du contexte artistique où émergent les premières œuvres conceptuelles.¹⁴⁴

L'état allographique libère l'art de ses préoccupations strictement matérielles et physiques et l'autorise à se concentrer sur sa valeur communicative qui, pour sa part, comme le soulève Weemans, est indifférente aux altérations de la représentation indirecte. L'auteur prend d'ailleurs pour exemple les nombreuses œuvres conceptuelles souvent invisibles au public hors du catalogue d'exposition. Ainsi, que ce soit par le caractère éminemment virtuel de la proposition ou la dispersion de l'œuvre dans l'espace ou le temps, la reproduction tient principalement un rôle de médiateur, tandis que l'état allographique garantit pour sa part la possible réexposition de l'œuvre.

Que l'œuvre demeure à l'état d'intention et ne soit pas réalisée, ou qu'elle soit invisible du fait de son éloignement spatial : l'inaccessibilité des œuvres déclinée par ces

¹⁴² *Ibid.*, p. 157.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 159.

¹⁴⁴ *Idem.*

trois expositions avait pour corollaire la conversion opérée de la reproduction se substituant à l'œuvre absente.¹⁴⁵

En clair, l'examen des pratiques de LeWitt, Rutault et Weiner confirme pour Weemans l'existence possible de l'œuvre entre l'expérience directe parfois inaccessible et l'expérience indirecte de la restitution fragmentaire par la reproduction. À vrai dire, l'auteur perçoit dans cette tension entre la trace indicielle et le non-site de la galerie tout le propos de l'art conceptuel définit en quelque sorte par l'expérience impossible de la réalité de l'œuvre et sa restitution partielle par la photographie. Dans cette perspective, la question même d'une dématérialisation se présente plus comme une réévaluation de la notion d'œuvre qu'un véritable aboutissement de la pratique artistique. La catégorie allographique fournit à Weemans un cadre intéressant qui évacue à juste titre les ambiguïtés autour de la reproduction et de ses usages. Par ailleurs, les artistes conceptuels ne sont pas les seuls à tendre du côté allographique, plusieurs artistes de la performance se sont aussi inspirés de ce modèle d'œuvre. Cependant, la volonté des artistes de faire passer leur performance à l'état allographique se confronte à une résistance institutionnelle qui n'est pas sans rappeler le détour théorique de la dématérialisation :

Même si plusieurs générations d'artistes ont travaillé la performance selon la logique allographique d'une œuvre à réinterpréter en partant d'un script, et si la valeur d'authenticité est devenue suspecte d'un point de vue théorique, le modèle et les valeurs qui encadrent la performance sur le plan institutionnel restent ceux des beaux-arts, son attachement à l'œuvre unique, authentique, attribuée à une individualité créatrice.¹⁴⁶

En effet, l'opposition aux formes allographiques s'incarnent tantôt dans les thèses de la disparition de l'objet ou, dans ce cas précis, dans la dénonciation du double statut de l'image documentaire comme script. Toutefois, les usages allographiques animent un bouleversement majeur des conventions et de la déontologie artistiques que la résistance institutionnelle ne peut véritablement freiner.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴⁶ BÉNICHOU, Anne, « Images de performance, performances des images », *Ciel Variable*, *op. cit.*, p. 55.

2.2.3.2 Institutions

Alors que chez Goodman la notation distingue les modèles autographique et allographique, Genette va substituer à cette notion celle de dénotation. Cette position de Genette consent que la liste des propriétés constitutives et contingentes de l'œuvre puisse être établie après sa réalisation. Dès lors, la détermination du système notationnel par l'artiste lui-même ne semble plus aussi indispensable. En fait, la perspective de Genette sur le fonctionnement allographique accorde aux pratiques culturelles et aux usages institutionnels un pouvoir similaire à celui de l'artiste sur la conception du script et le départage des propriétés de l'œuvre. Les réactualisations des œuvres finalisent alors la dissolution de la frontière entre la production et la diffusion de l'art, en ce sens où l'intervention des institutions de la dénotation à l'exécution du script lie définitivement l'œuvre à sa médiation. Tel que le remarquent Couture et Gagnier :

Ce phénomène est particulièrement caractéristique des œuvres contemporaines se rapprochant ou relevant du régime des arts allographiques et qui se manifestent sur les modes du document ou de la notation produite par l'artiste, transmettant les consignes à suivre pour la réinstallation d'une œuvre.¹⁴⁷

Ce déplacement des termes entre la production de l'œuvre et son exposition affirme pour ces auteurs le déploiement nouvellement possible d'une œuvre unique en plusieurs exemplaires différents. En effet, en regard de sa préservation institutionnelle et de ses éventuelles réexpositions, une œuvre fondamentalement unique peut subir quelques transformations. Pour tout dire, le décroisement de la production et de la médiation remet en question le statut traditionnellement original de l'œuvre. L'identité de l'œuvre ne se limite plus à son produit fini ni même à l'acte originel de sa création. Dans son texte «Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines¹⁴⁸», Couture s'intéresse à la redéfinition des rôles institutionnels et artistiques en rapport avec cette transformation de l'identité spécifique des œuvres. En référence à Prieto, l'auteure perçoit dans l'identité spécifique le motif de la valeur d'unicité et de rareté de l'œuvre originale sur ses copies. Toutefois, comme l'expose notamment Genette, une œuvre originale peut être plurielle, c'est-à-dire

¹⁴⁷ COUTURE, Francine et Richard GAGNIER, «Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 325.

¹⁴⁸ COUTURE, Francine, «Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines», *Muséologies*, vol. 5, n° 1, automne 2010, p. 138-177.

qu'elle peut consister en plusieurs objets tout en conservant son statut d'œuvre unique. L'auteure remarque à cet effet que les répliques et les exemplaires d'œuvre subissent entre elles une hiérarchie de valeur qui n'est pas sans évoquer celle qui opère naturellement entre l'original et sa copie. En vérité, la réalité institutionnelle tend à privilégier les exemplaires produits par l'artiste lui-même que ceux exécutés par des techniciens. Cette classification souvent implicite aux collections muséales reprend la structure traditionnelle de valorisation de la main de l'artiste. Ainsi, s'oppose, comme un gage d'originalité et, surtout, de pleine valeur artistique, l'exemplaire fait par l'artiste à la réplique produite par un auxiliaire tenue, dans cette perspective, pour strictement informative et documentaire. Malgré cet encadrement pour le moins classique de la production, la réexposition des œuvres engage définitivement l'art vers l'état allographique. En fait, le type allographique permet selon Couture la multiplication et l'actualisation des œuvres. L'instauration systématique d'une prescription par l'artiste, c'est-à-dire d'un script, faciliterait les négociations autour du statut des répliques. Couture précise :

La détention d'une telle autorité peut aussi le ou la conduire, ou encore inciter ses ayants droit, à modifier l'identité spécifique d'une œuvre allographique en accordant à l'un des exemplaires une pérennité matérielle.¹⁴⁹

Le déplacement graduel de l'originalité matérielle de l'œuvre à son auteur favorise la détermination de l'authenticité de l'objet par un script. Une œuvre originale peut donc se répliquer en plusieurs copies différentes toutes authentiques pour autant qu'elles souscrivent aux conditions du script. L'auteure relève que l'authenticité ne tient plus au contact de la matière et l'action de l'artiste, mais à l'identité conceptuelle de l'œuvre. Le respect du processus de réalisation, voire du script, accorde *de facto* aux exemplaires leur statut authentique. Cependant, les institutions ne sont pas aussi promptes à attribuer une valeur artistique à toutes copies sur la base d'une prescription. Comme le présente Couture, les institutions vont amalgamer les distinctions entre les répliques à celles de l'œuvre originale vis-à-vis sa documentation et, parfois, afin de préserver la valeur de rareté et la notion d'acte de création, accorder au premier exemplaire une valeur de référence. L'auteure ajoute :

Cette prescription, visant à préserver la valeur de référence de l'exemplaire original à son acte de création, s'accorde avec les propos tenus au colloque de la Tate

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 142.

Gallery, précédemment mentionné, à l'effet que la fabrication d'un deuxième exemplaire d'une œuvre, conçue pour être unique, génère une perte de son aura et de sa référence au passé.¹⁵⁰

Couture retrace par ailleurs des contrats entre des artistes ou leurs représentants avec des institutions muséales déterminant leur mode de collaboration de manière à maintenir l'unicité de l'œuvre ou une certaine rareté. Défendant tantôt une hiérarchie de valeur entre les répliques, ces contrats vont aussi soutenir un rapport de complémentarité entre les exemplaires de l'œuvre. Les variations et réactualisations des modes d'expositions et des dispositifs de l'œuvre seront alors admises comme une nouvelle œuvre.

Par ailleurs, cette œuvre enfreint la convention muséale de sauvegarde de l'intégrité matérielle originelle de l'œuvre d'art par le fait que ses éléments proviennent de l'univers industriel.¹⁵¹

Au mieux, l'institution y gagne une copie d'exposition, au pire, elle modifie le statut de l'œuvre de sorte qu'elle ne soit plus tenue à des critères d'unicité et d'originalité, mais adhère aux reproductions et même aux variations. En surface simple et efficace, cette solution, comme l'explique Couture, occasionne aussi quelques complications. En effet, à travers son changement de statut, un œuvre autographique devenue allographique devient en conséquence une autre œuvre sur laquelle personne n'a d'emblée de droit de propriété et d'exploitation. De là, il est courant d'émettre des contrats limitant le droit moral de l'artiste ou de ses représentants sur l'œuvre et ses adaptations. Le jeu de passe-passe autour du statut de l'œuvre pose la question de l'intégrité de celle-ci au-delà de sa forme matérielle. Couture se réfère alors aux œuvres produites à partir d'éléments épars dont la relation intentionnelle favorise la modification. En fait, ces éléments et leurs variantes répondent d'un même projet conceptuel et fondent son intégrité. Autrement dit, les exemplaires se présentent comme différentes œuvres originales tirées d'une seule série. À l'instar des cas précédemment examinés par Couture, le caractère variable et ouvert de l'intégrité de l'œuvre et sa manifestation rebelle à l'attention du contexte institutionnel se trouvent désincarnés par l'exigence d'originalité du système. En effet, Couture révèle que le statut des

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 152.

exemplaires est fréquemment manipulé par les institutions de manière à leur attribuer une originalité que leur essence ne revendiquait pas.

Malgré les managements et influences institutionnels pour favoriser l'intégration des répliques et exemplaires dans le cadre traditionnel de son exercice, la pratique artistique n'a cessé de pousser plus loin ses modes de réactualisation. À la suite des copies d'exposition et de la multiplication d'exemplaires originaux, les recherches de Couture témoignent plus précisément de l'état allographique. L'auteure analyse en effet des cas d'exposition où la production des exemplaires n'est en aucun cas définie par les notions d'original et de copie. Propre au régime allographique, ces expositions résultent de l'actualisation d'un script qui confirme l'identité de l'objet et son authenticité. À la différence des cas précédents, ce statut est établi lors de l'acquisition de l'œuvre par l'artiste. Ce dernier transmet un descriptif du dispositif de l'œuvre qui prescrit les conditions d'actualisation à la manière d'un script de l'œuvre que Couture comprend aussi comme un contrat d'authenticité. Par exemple :

Il agit également comme certificat d'authenticité en statuant que toute modification du travail entraîne l'établissement d'un nouveau descriptif établi par écrit et que le non-respect d'une des clauses du présent descriptif entraîne l'impossibilité d'attribuer le travail à Claude Rutault; il est prescrit que l'artiste et le musée doivent le conserver.¹⁵²

En d'autres termes, ce guide d'exécution et d'authentification se substitue à la main de l'artiste. Le mode de manifestation définit par l'usage de script affirme le déplacement de valeur de la matière originelle à l'identité conceptuelle. En réalité, l'exigence d'une collaboration pointue entre l'artiste et l'institution donne à la fonction de la notation telle que décrite par Goodman son sens spécifique aux arts visuels. Du point de vue de l'artiste, la notation structure le mode de manifestation tout comme, dans la perspective des préoccupations institutionnelles, elle garantit l'authenticité de l'objet. Comme le souligne à juste titre Couture, le régime allographique résulte rarement de l'opération consciente de se référer à ce modèle. De même que plusieurs œuvres sont aussi produites dans une optique fondamentalement éphémère. Cependant, les thèses de Goodman fournissent un cadre théorique important pour les cas moins marginaux qu'il n'y paraît où, en dehors de ces considérations, les œuvres sont tout de même réactualisées après la disparition de l'artiste. Par exemple :

¹⁵² *Ibid.*, p. 167.

Bien qu'il n'existe pas de notation descriptive de ses composantes rédigée par Matta-Clark, les responsables de ces refabrications ont été attentifs à réactualiser son caractère performatif tel que l'avait conçu l'artiste. Ils pouvaient aussi se référer au film qui constitue un document pouvant servir de script de l'œuvre.¹⁵³

L'institution s'autorise alors un recours aux usages et aux modes d'exposition passés de l'œuvre et produit elle-même, comme un simple outil de médiation, un script. La conformité d'un tel changement de statut de l'œuvre est questionnable, néanmoins très utile pour l'institution qui souhaite maintenir l'authenticité des occurrences qu'elle réalise. L'intention auctoriale de l'artiste semble être bien peu de chose en regard des exigences institutionnelles de médiation des œuvres. Décrivant les composantes de l'œuvre, le script produit par les institutions fournit des informations similaires aux textes soumis autrement par les artistes. À l'instar de ces derniers, le script institutionnel fixe principalement les processus de fabrication, les dimensions à respecter et les matériaux à privilégier. Le script détermine ainsi les conditions originelles de l'œuvre de manière à assurer sa pérennité au-delà de ses conditions matérielles. Selon Couture, la durée matérielle d'une œuvre allographique est intimement liée à celle de son exposition. Dans cette perspective, la matérialité des répliques, voire leur pérennité, n'est pas celle de l'œuvre originelle, mais celle de la manifestation.

La manipulation des conventions muséales et, parfois, des intentions de l'artiste concerne *a priori* la singularité de l'œuvre. Comme le précise Couture :

Tous ces cas de figures analysés illustrent bien la mutation de la culture muséale qui participe ainsi à l'instauration d'un nouveau régime artistique dont les paramètres ne sont sans doute pas explicitement formulés, mais qui est déjà, en partie, établi.¹⁵⁴

Autrement dit, la valorisation institutionnelle de l'unicité des œuvres encourage un nouveau modèle de partenariat fondé, tel que remarque l'auteure, sur le modèle allographique. Toutefois, l'emphasis sur le script plutôt que l'objet mène à la cristallisation en convention d'une attitude assez traditionnaliste à l'égard de l'originalité qui tend à confondre différents types d'œuvres en outrepassant les intentions des artistes. Cité par Buskirk, LeWitt fait d'ailleurs état avec humour des pièges d'une déroute du modèle allographique : *«In answer to the question about refabricating the sculpture, LeWitt asked, rhetorically, "Would you*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

*repaint a Mondrian?*¹⁵⁵ ». La notion de préservation de l'art est normalement liée à celle d'intention de l'auteur, le script devrait en effet servir les droits de l'artiste bien avant ceux du propriétaire. Buskirk explique :

*Work that depends on a relationship to a particular site presents a special challenge, but it is not the only type of work that raises questions about what degree of alteration is possible, and under what circumstances slight changes can lead to a catastrophic failure of the work, or of authorship.*¹⁵⁶

Pour tout dire, la justification des manipulations institutionnelles par le modèle allographique ouvre une brèche inquiétante entre le droit moral de l'artiste et l'exigence d'intégrité spécifique aux musées.

2.2.3.3 Notation

Des pratiques conceptuelles à la déontologie muséale, le modèle allographique fournit un cadre théorique sérieux à la problématique de la dématérialisation par la réexposition des œuvres. Les cas exposés par Weemans et Couture font la démonstration d'un usage plus courant d'un script permettant la réactualisation de l'œuvre sans en affecter l'authenticité. Le modèle allographique confirme en quelques sortes pour ces auteurs le passage d'une tradition de l'objet clos et unique à l'œuvre ouverte et multiple. En s'intéressant aux images de performance, Bénichou approfondit le concept de notation allographique de manière à sortir de ces oppositions commodes de fini/ouvert et unique/multiple. Profitant déjà d'un statut ambivalent entre la documentation et l'œuvre à part entière, les images de performance servent aussi de script aux réactualisations. En fait, leur valeur documentaire atteste de l'authenticité de leur information. Bien que l'événement performatif soit traditionnellement valorisé au détriment des traces, les réactualisations inversent justement ce rapport hiérarchique. Les œuvres réactualisées réorientent la valeur d'authenticité vers les modes de médiation. Ainsi, selon Bénichou, le système de notation allographique marque une rupture avec le modèle singulier de l'œuvre performative qui tend à ce sujet à revaloriser sa documentation. L'usage des images de performance se rapproche en effet du script allographique et permet à ce titre de réactualiser les performances. Cependant, comme le

¹⁵⁵ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

précise Bénichou, «une telle acceptation suppose sur le plan théorique qu'une image soit simultanément la trace d'un événement et sa virtualisation¹⁵⁷». En référence à de Duve et au vocabulaire benjaminien, l'auteure observe une transformation du statut théorique de l'image.

Empruntant à Walter Benjamin les notions d'«actualité» comme forme de présence des œuvres reproductibles et de «valeur d'exposition» comme substitut à la «valeur culturelle» des arts authentiques, il avance l'hypothèse d'une présence qui supposerait «la médiation d'un système reproducteur».¹⁵⁸

En d'autres termes, la redéfinition de la notion de présence par de Duve accomplit selon Bénichou une réhabilitation du statut des documents de performance. En effet, ceux-ci doublent leurs fonctions artistique et documentaire d'un usage performatif, c'est-à-dire que ces documents répondent de la performance. Si cette fonction performative tend à invalider la valeur documentaire, Bénichou se réfère à Amelia Jones pour rappeler que la réception d'un événement n'est jamais franchement directe, elle implique nécessairement une médiation. Hors des jeux de contraire et d'opposition, l'auteure s'intéresse plutôt au glissement du statut de la trace et son rôle dans l'émancipation allographique de la performance. Tandis que s'estompent les frontières entre les approches documentaire et artistique du document, Bénichou propose d'examiner le nouvel usage de la trace dans la perspective des polémiques qu'il soulève. C'est-à-dire :

Qu'elles soient faites à l'initiative des artistes ou des institutions, ces entreprises qui exigent d'importantes recherches documentaires instaurent de nouvelles modalités de lecture des images qui sont envisagées à la fois en tant que traces et que scripts.¹⁵⁹

En effet, l'usage de la documentation à des fins de notation allographique dérange certains chercheurs et agents du champ culturel. Déjà au cœur de débat sur leur fonction ancillaire ou artistique, les documents ne sont pas les analogues visuels implicites des partitions musicales. À vrai dire, «les arguments avancés reposent sur une impossibilité d'articuler la valeur indicielle du document à la "virtualisation" d'un événement que constitue une notation.¹⁶⁰» Pourtant, Bénichou dresse une liste de cas où l'image de performance tient déjà lieu de

¹⁵⁷ BÉNICHOU, Anne, «Images de performance, performances des images», *Ciel Variable*, op. cit., p. 41-42.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

script. Selon l'auteure, depuis les années 1950 à 1960, les documents de performance ont acquis une valeur indicielle. D'abord intégrées à la conceptualisation de l'événement, les images sont passées de témoignage objectif à un outil notationnel aussi reconnu comme tel par d'autres disciplines allographiques. Le recours au script des pratiques conceptuelles exposé par Weemans abonde en ce sens. Les instructions laissées par les artistes ne consistent pas en l'œuvre originale, mais en un modèle général qui orchestre la réalisation de manifestation spécifique. Comme le soulève l'auteure, même si elles n'ont pas été pensées comme des illustrations de scripts, les images de performance se réfèrent néanmoins à un usage indiciel et notationnel au sens goodmanien. Les images intègrent une certaine distance d'avec leur objet qui oblige à l'interprétation. « L'image n'est pas à reproduire, mais à interpréter selon une opération qui est anachronique et qui permet une réécriture, un renouvellement de l'œuvre.¹⁶¹ » Ainsi, l'usage notationnel de l'image envisage les réactualisations de performance ou *reenactements*¹⁶² dans une nouvelle perspective pratique. Autrement liées à la culture muséale et destinées au développement des archives, les réactualisations de performance témoignent dans le modèle allographique d'une pratique artistique autonome où l'image, la documentation et la reproduction ont justement valeur de sujet.

Dès lors, les imprimés ne peuvent plus être considérés comme uniquement seconds par rapport aux installations. Ils sont aussi premiers puisqu'ils contiennent les prescriptions pour des exécutions à venir. Les versions imprimées interviennent à la fois en amont et en aval des installations, côté de la production (la notation de l'installation) et de la réception (la trace des installations).¹⁶³

Exclusivement ni première ni seconde à l'œuvre, l'image comme notation fait valoir la double position de la documentation expliquée par Bénichou comme un glissement sémiotique. L'image ne se limite pas à l'illustration du script, elle intègre les dimensions documentaires et artistiques. De là, le glissement sémiotique de l'objet comme photo à la photo comme objet est toujours possible et avec lui la destruction éventuelle du statut indiciel de l'image.

Appuyée sur les écrits de Goodman et de Genette, en plus des recherches de Weemans sur les pratiques conceptuelles, Bénichou reconnaît les signes d'un mouvement des arts visuels vers le régime allographique. L'auteure précise :

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶² *Ibid.*, p. 56.

¹⁶³ BÉNICHOU, Anne, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 63.

Cette mutation ébranle plusieurs valeurs fondamentales de la discipline – l'authenticité, l'originalité – et ouvre de nouvelles interrogations, en l'occurrence la question de la notation dans une discipline artistique qui n'a aucune tradition dans ce domaine.¹⁶⁴

La notation permet effectivement aux artistes d'affirmer leur *authorship* sur des œuvres qui n'ont jamais été produites de leurs mains. La dissémination du script marque alors la dissolution du statut strictement ancillaire du document et autorise en ce sens un partage de l'autorité sur le documenté réalisé sous sa prescription. Motivé par des préoccupations esthétiques et administratives, le script encadre les différentes itérations de l'œuvre et assure leur conformité en regard des intentions de l'artiste.

Dès lors, la réexposition d'une œuvre s'apparente plus en plus à un travail d'interprétation que des professionnels exécutent à partir de notations. Celles-ci leur permettent de distinguer les « propriétés intrinsèques » des « propriétés contingentes » de l'œuvre à réactualiser et délimitent leur marge de liberté quant aux variations qu'ils peuvent introduire.¹⁶⁵

Cependant, comme l'a également exposé Couture, certains projets éphémères ne disposent pas de script. Ce sont alors les institutions qui désignent, sans nécessiter la participation de l'artiste, un système de notation. Elles élaborent cas par cas un script à l'effet de la conservation et de la réexposition de l'œuvre. Bénichou explique :

Les institutions sont dès lors obligées de constituer des dossiers documentaires imposants compilant suffisamment d'informations afin d'être en mesure de réactualiser adéquatement les pratiques artistiques et de constituer une histoire de leurs variations, cet historique prenant souvent valeur de notation.¹⁶⁶

Le décalage entre les notions d'intention et d'*authorship* propres au script et cette notation institutionnelle posent évidemment la question de la légitimité du script muséal. En effet, l'usage du script en arts visuels amène une réévaluation des modes de collection. Si chez Ardenne, comme exposé au premier chapitre, la collection devient une impossibilité, le modèle allographique et l'usage du script invitent à réfléchir l'identité historique des œuvres dans la perspective de leurs réactualisations. En fixant les conditions de l'œuvre, le

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 317.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 318.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 319.

script garantit l'intégrité des itérations et exempté de ce fait l'artiste d'une présence directe. Toutefois, advenant des carences documentaires, la médiation et la préservation de l'œuvre concèdent à l'usage de nouvelles références et de nouveaux intermédiaires. Témoignant alors d'une certaine distance d'avec les intentions de l'artiste, cette structure de médiateurs répond néanmoins d'une obligation de conformité au projet alors que l'artiste n'a pas nécessairement – toujours – cette préoccupation. Couture et Gagnier exposent à ce sujet le cas de *Je veux que tu éprouves ce que je ressens*¹⁶⁷ où Jana Sterbak a remanié l'œuvre en concurrence avec le script qu'elle précédemment soumis. À l'instar des scripts produits par les institutions, cette manifestation nouvelle et non-conforme au script révèle les limites et les zones d'ombre de la relation entre la notation et les intentions de l'artiste. En fait, autant les scripts institutionnels fondent des manifestations conformes au projet initial, les variations à l'œuvre effectuées par l'artiste en concurrence au script définissent un nouvel usage de l'œuvre et par conséquent une nouvelle œuvre. En somme, l'usage du script partage l'autorité de l'œuvre bien au-delà des questions de réalisation et de réactualisation, mais aussi pour la pérennité de la forme du projet. L'institution se porte garante de l'intégrité conceptuelle et matérielle de l'œuvre, les variations sont donc hors de sa responsabilité et, surtout, inenvisageables. Si l'artiste bénéficie normalement d'un droit moral sur son œuvre, le script pose vraisemblablement des restrictions à la production de versions. Par leurs nombreuses études de cas, Couture et Gagnier font la démonstration de la tractation de l'autorité implicite à l'usage de script. De l'établissement d'une concurrence entre le script et l'œuvre par le remaniement de l'artiste à la concurrence entre la documentation de l'œuvre et son itération initiée par l'institution muséale, les auteurs exposent avec éloquence l'étendu des droits assujettis à la possession du script.

¹⁶⁷ Figure 8



Figure 8. Jana Sterbak, *Je veux que tu éprouves ce que je ressens ... (La robe)*, fil de nichrome sous tension et non isolé monté sur grillage métallique, câble électrique et électricité, avec texte projeté d'une diapositive, 1984-85, dimension variable.

Confondus par la médiation documentaire, la production et la diffusion de l'art ne s'opposent plus dans le temps. Comme le présentent Couture et Gagnier :

Le caractère contingent des œuvres contemporaines a transformé la conception muséale du processus de documentation des œuvres dont la finalité n'est plus d'assurer exclusivement la préservation de l'intégrité matérielle de l'objet d'art, mais aussi celle de l'authenticité de ses présentations.¹⁶⁸

La documentation engage donc une réflexion sur la préservation de l'identité historique et de l'intégrité de l'œuvre qui se trouvent justement transformées par elle.

La réexposition incite l'institution à concevoir la documentation comme un processus actif témoignant des usages de l'œuvre d'art visant à constituer une généalogie de ses versions et à comprendre son historicité comme un processus marqué par ses apparitions publiques.¹⁶⁹

Ce nouvel usage allographique du document pressenti par Weemans, Couture et Gagnier, et Bénichou confirme essentiellement un renouvellement de la relation entre l'œuvre, sa documentation et les institutions autour des notions d'*authorship* et d'authenticité. Appuyé

¹⁶⁸ COUTURE, Francine et Richard GAGNIER, «Les valeurs de la documentation muséologique : entre l'intégrité et les usages de l'œuvre d'art», in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 345.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 346.

sur les thèses de Goodman et parfois celles de Genette, l'examen de l'usage du document dans la délégation de la production conceptuelle et la réexposition institutionnelle et performative ne consent plus à une lecture dématérialisée des œuvres. En regard de cette intuition d'une émancipation allographique par le document, il apparaît que ce n'est plus autant la reproduction des œuvres que ce que nous entendons littéralement comme « objet d'art » qui exige d'être reconsidéré sous un autre régime d'immanence.

De la performativité du document à la reproductibilité volontaire des œuvres, les conditions théoriques de la dématérialisation dévoilent graduellement leurs enjeux fondamentaux. En effet, au cœur du débat sur la disparition de l'objet d'art, il apparaît que l'intervention de la matière documentaire en soit la principale problématique. Autrement subordonné à l'œuvre qu'il enregistre, le document grandement sollicité de Duchamp jusqu'aux pratiques conceptuelles et relationnelles acquiert une certaine autonomie d'exposition. En tension avec son statut d'archive, il revêt graduellement un caractère chosal. En fait, en collaboration avec l'œuvre, le document impose plus qu'une matière, mais un cadrage, voire un discours. Cependant, ce discours double celui des agents du champ artistique alors qu'il affirme aussi son propre potentiel signifiant autonome. Ainsi, entre l'œuvre, les agents et le spectateur, le document se présente comme un outil intentionnel de signification discursive et esthétique. Ses modes de production s'inscrivent alors dans la pratique artistique et caractérisent les conditions des œuvres. Pour tout dire, la reproductibilité des arts n'est pas une condition uniforme, comme le soutient notamment Aboudrar, certaines formes d'arts sont fondamentalement irreproductibles. Par contre, cette fonction se constate et pose à chaque fois la question de l'authenticité de l'œuvre et de ses reproductions. En vérité, la multiplication des pratiques fondées sur leur reproductibilité met à mal la notion d'objet unique au profit de sa désignation comme œuvre. De là, la documentation manifeste un pouvoir important et inédit. Elle se trouve effectivement au centre d'un processus d'authentification d'œuvres qu'elle a souvent elle-même désincarnées de leurs actes de production. Bref, le document témoigne d'une authenticité hors de l'œuvre et hors de son objet, de telle manière que l'on pourrait les croire l'un comme l'autre complètement marginal et accessoire au projet artistique. Pourtant, l'institutionnalisation des documents prétend à une tout autre réalité de l'œuvre et de l'objet.

Si les recherches de Bénichou se sont particulièrement intéressées à l'itération nouvelle des performances par leur documentation, elle laisse ouverte la question du statut de ces

reenactements, c'est-à-dire à savoir s'il s'agit d'œuvres autonomes, de copies ou de nouvelles manifestations d'une même œuvre. L'historienne se concentre plutôt sur le rôle de la documentation dans une éventuelle émancipation allographique des arts de performance sans finalement tenir compte de la hiérarchisation des propriétés et des statuts des manifestations nettement plus fondamentale que la notation à la désignation de ce régime. Bref, en faisant la démonstration convaincante du pouvoir notationnel de la documentation, Bénichou ne parvient pas à sortir les arts performatifs du statut intermédiaire reconnu par Genette. Dans une autre perspective, Couture, quant à elle, accorde plus d'importance au statut des manifestations qu'elle confond malheureusement avec celui des répliques. En effet, l'historienne tend à réduire l'état allographique aux œuvres dont la durée matérielle est liée à celle de leur exposition. Une matérialité qu'elle oppose à celle pérenne de la réplique qui n'est pas celle de l'état originel de l'œuvre¹⁷⁰. Au même titre qu'Abouddrar qui associe la reproductibilité à une aptitude des propriétés constitutives¹⁷¹, Couture amalgame la forme et même l'identité de la reproduction à celles des propriétés de l'œuvre. De là, il n'est pas surprenant que la fonction des nouvelles manifestations soit problématique pour ces auteurs. Ils départagent en réalité la première version de l'œuvre, qui serait alors la «vraie», de la seconde version, réduite dans cette perspective à la version muséale. En résumé, le recours aux thèses de Goodman et à son régime allographique permet essentiellement à ces auteurs de donner un sens à la reproductibilité de certaines œuvres et, surtout, de justifier l'absence de l'artiste et l'intervention d'intermédiaires dans la réédition de ces œuvres.

En définitive, un texte constitue un objet d'immanence, tandis que le script incarne un moyen de dénotation, qui peut être remplacé par un autre type notationnel, la documentation photographique par exemple. Le script manifeste en effet une idéalité potentielle qui s'actualise par les manifestations concrètes de l'œuvre. Cependant, l'instabilité des rapports entre les aspects transitifs et intransitifs de la dénotation vaut aux chercheurs attentifs à une émancipation allographique des arts visuels certaines inexactitudes dans leur démonstration. L'usage transitif s'active dans la possibilité d'une réduction, qui signale que l'œuvre véritable est ailleurs, et que ce qu'on a sous les yeux n'en est qu'une manifestation. À l'inverse, l'usage intransitif relate de l'impossibilité culturelle d'une réduction. «Inhibée

¹⁷⁰ COUTURE, Francine, «Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines», *Muséologies*, op. cit., p. 173.

¹⁷¹ ABOUDRAR, Bruno-Nassim, «Un art visiblement irréproductible», in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 126.

par le sentiment que rien n'est "contingent" et que chaque détail compte¹⁷²», ce second usage rappelle sans équivoque l'attitude institutionnelle à l'égard des rééditions d'œuvre ou des *reenactements* de performance. Cette hésitation croissante entre la forme, le contexte et le sens des œuvres favorise une réduction du contenu aux conditions allographiques. Néanmoins, en phase avec les vues de Goodman, les recherches de Weemans, Couture et Bénichou démontrent l'essor d'un nouvel usage de la documentation qui ouvre la possibilité aux reproductions de certains arts visuels de revendiquer leur authenticité. L'établissement graduel de la notation dans les arts visuels invite alors à considérer le processus de passage d'un régime autographique à un régime allographique comme une solution probable à l'embarras matériel des arts dématérialisés.

2.3 Émancipation allographique

Dans le troisième chapitre de *Langages de l'art*, Goodman interroge la portée esthétique des qualités non-perceptibles d'une œuvre. Le philosophe se questionne notamment sur la différence esthétique entre une œuvre et sa contrefaçon. Tentant ainsi de faire la démonstration que l'authenticité n'est pas un critère esthétique universel à toutes les formes d'art, Goodman définit enfin, avec les régimes autographique et allographique, une distinction ontologique aux œuvres. Alors que le philosophe conclut que l'authenticité ne peut en aucun cas constituer une voie possible pour l'établissement d'une théorie esthétique, il apparaît évident que les thèses de la dématérialisation accordent aux objets d'art des propriétés qui ne sont pas toujours propres à leur régime d'immanence. Pour sa part, Genette, sans pour autant adhérer à l'approche historique d'une émancipation allographique de Goodman, reconnaît néanmoins l'existence de formes d'art intermédiaires. À ce propos, on remarque que la perte de spécification de l'art, le caractère relatif de la matière et la fin de la singularité physique et irréductible de l'œuvre sont autant les symptômes esthétiques des formes intermédiaires identifiés par Genette que des enjeux de la dématérialisation. Il apparaît alors que dans la faille ouverte par les formes intermédiaires et l'immanence hybride de la performance s'esquisse la solution théorique des discours sur la disparition de l'objet.

¹⁷² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 151.

Selon Goodman :

Les termes «autographique» et «allographique» sont mutuellement exclusifs, et ils recouvrent la totalité des cas où une identité-œuvre est effectivement établie, mais seulement de tels cas.¹⁷³

De là, Genette défend l'existence de cas plus complexes où par une variation des conditions d'immanence, par l'enregistrement par exemple, ces identités se croisent à différents moments de l'œuvre et produisent des faits de transcendance extérieurs à l'objet d'immanence. Comme le soulève l'auteur : «On sait souvent, ou croit savoir, que "ceci tuera cela", mais on ne sait jamais à coup sûr où est ceci, et où cela [sic].¹⁷⁴ » Dans cette perspective, il n'y a pas de disparition qui puisse tenir si l'on sait distinguer les modes d'existences des œuvres. Ainsi, il convient d'approfondir le phénomène de l'émancipation allographique de manière à sortir du cycle des discours sur la disparition de l'objet et d'aborder la transcendance de ces formes intermédiaires.

2.3.1 De la dématérialisation

Chez les auteurs attentifs aux conditions allographiques de certaines pratiques, l'équivocité de la notation, c'est-à-dire des indications, est une problématique centrale et récurrente de leurs démonstrations. En effet, parce que certaines règles de l'art leur semblent plus implicites, donc excluent de la notation, ils retrouvent les réflexes théoriques de l'immanence autographique. Si bien que toute exécution matérielle se voit réduite au régime autographique comme, par exemple chez Weemans qui conclut son raisonnement par l'affirmation : «Considérés du point de vue de l'objet matériel produit, tous les arts sont autographiques.¹⁷⁵ » De là, tout art allographique qui comprend un objet serait systématiquement mixte. Cette tension entre le régime allographique et l'objet persistant incarne de manière spécifique l'enjeu fondamental de la dématérialisation de l'art qui prolifère jusque dans les thèses les plus sympathiques à une émancipation allographique. Pourtant, des problèmes de définition post-duchampiens à l'œuvre ouverte relationnelle en passant par les *immatériaux* conceptuels, le modèle allographique tel que précisé par Genette présente

¹⁷³ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 156.

¹⁷⁴ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 181.

¹⁷⁵ WEEMANS, Michel, «Pratiques allographiques et reproduction: Sol LeWitt, Claude Rutault, Lawrence Weiner», in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 164.

de véritables solutions à l'embarras actuel de l'objet d'art.

En dissociant l'objet d'art de l'acte manuel de l'artiste, Duchamp a renversé les paramètres de la définition de l'art. Si l'interprétation usuelle popularisée, nous avons vu, par Danto reconnaît l'œuvre en l'objet, Genette défend pour sa part que l'œuvre consiste plutôt en l'acte. En fait, la tradition esthétique ne considère que le produit final comme œuvre et non son processus. Ainsi, l'œuvre consiste en son objet et non, pour reprendre le vocabulaire du philosophe, en la «transfiguration du banal» en art. Au contraire, Genette définit l'œuvre par la proposition. Il explique :

Que l'œuvre consiste en l'acte n'évacue pas entièrement la spécificité de l'objet : malgré le proverbe, voler un œuf n'est pas voler un bœuf, et exposer une lessiveuse n'est pas exposer un porte-bouteille.¹⁷⁶

Si l'œuvre consiste en la proposition, son caractère esthétique repose en quelque sorte sur l'acte de proposition. Cette perspective rappelle, d'après l'auteur, la possibilité ouverte par le ready-made d'une relation entre les domaines artistique et esthétique ou même la réception «anti» ou «a» esthétique du ready-made. Pour ce faire, il faudrait ouvrir la définition de l'art à des propriétés physiques non-perceptibles et admettre la réception esthétique de la proposition plutôt que celle de l'objet. Cependant, l'exposition et la réception d'un ready-made ne s'effectue pas dans un esprit littéralement esthétique. L'objectif de l'exposition et le sens de la réception du ready-made visent fondamentalement la perpétuation de l'acte d'exposition de la proposition. Bref, le ready-made peut effectivement faire l'objet d'une relation esthétique, mais elle ne concerne pas la matière exposée. Genette précise :

J'admets qu'on tienne compte (un *certain* compte) de la personnalité, ou plutôt du statut de l'auteur, mais non à l'exclusion des deux autres composantes de l'événement : l'acte d'exposer et l'objet exposé.¹⁷⁷

En d'autres termes, l'œuvre d'art du ready-made consiste en l'événement dans sa totalité. Dans ce glissement de l'objet à l'acte puis de l'acte à l'idée, Genette accorde au ready-made un statut conceptuel. Le ready-made et l'œuvre conceptuelle consistent en un geste ou une proposition qui n'exige pas d'être considéré dans tous ses détails perceptibles.

¹⁷⁶ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 156.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 161.

En fait, ce qu'appelle un ready-made, ou le happening d'Oldenburg, n'est pas une description (détaillée), mais plutôt une *définition*, parce que ce qui tient compte dans ce genre d'œuvres n'est ni l'objet proposé en lui-même, ni l'acte de proposition en lui-même, mais *l'idée* de cet acte. De même que l'objet persistant, quand il y en a un, renvoie à l'acte, l'acte renvoie à son idée, ou, comme on le dit plus couramment aujourd'hui, à son *concept* – lequel, comme tout concept, n'a pas à être « décrit », mais à être défini.¹⁷⁸

L'œuvre conceptuelle, au sens où l'exprime Genette, est une œuvre dont l'objet d'immanence est un concept. De ce fait, la manifestation d'une œuvre conceptuelle peut aussi bien être une définition, par exemple «exposer un urinoir», qu'une exécution, voire l'exposition de l'urinoir. Pour tout dire, le ready-made n'entreprend pas autant une dématérialisation des pratiques artistiques qu'il en déplace l'objet de la relation esthétique. Le conceptuel est un régime d'immanence qui peut investir tous les arts et les modes de présentation et trouve chez Duchamp son expression propre au champ des arts visuels.

Dans ce type d'œuvres, l'objet ou l'événement produit (ou choisi) l'est, non certes en vertu de ses qualités esthétiques au sens courant, mais au contraire en vertu du caractère unique, paradoxal, provocant, sarcastique ou simplement humoristique qui s'attache à l'acte de proposer comme œuvre d'art un objet ou un événement dont les propriétés sont ordinairement ressenties comme non artistiques ou anti-artistiques.¹⁷⁹

D'après Genette, le fonctionnement conceptuel d'une œuvre est principalement attentionnel en ce sens où il dépend du type d'attention que lui porte le spectateur. Cette attention, précise l'auteur, consiste en la réduction conceptuelle, c'est-à-dire une opération mentale qui réduit l'œuvre à son objet ou son événement, l'objet ou l'événement à l'acte et, finalement, l'acte à son concept. Consciente ou non, la réduction conceptuelle marque une distinction importante entre les conditions allographiques et le régime conceptuel. En fait, l'idéalité du concept et la réduction conceptuelle ne sont pas réductibles à l'idéalité et à la réduction allographiques. Genette explique :

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 167.

L'effet de la réduction allographique, nous l'avons vu plus haut, est la constitution d'une idéalité singulière, ou d'un individu idéal, tel qu'un texte littéraire ou musical. Mais le concept (lipogramme en e ou ready-made) auquel, plus ou moins légitimement, je réduis ce texte idéal ou cet objet physique n'a, lui, rien d'individuel.¹⁸⁰

Il ajoute :

Toute manifestation singulière d'un « geste » conceptuel est un individu, mais le concept auquel on peut le réduire est générique et abstrait, et susceptible, selon le degré d'abstraction, de décrire un ensemble plus ou moins spécifié et diversifié de manifestations individuelles [...].¹⁸¹

Du fait de son objet d'immanence idéal, mais aussi générique et abstrait, le régime d'immanence des œuvres conceptuelles s'apparente à un régime plutôt hyper-allographique. En réalité, Genette distingue trois conséquences de la réception conceptuelle qui accomplissent sa différence d'avec le régime allographique. D'abord, la description de l'œuvre conceptuelle ne consiste jamais dans l'absolu en une manifestation supérieure à celle issue de l'exécution. « Le geste conceptuel est par définition (plus ou moins) réductible à son concept, mais ce n'est pas à lui de dire pourquoi, combien, ni comment.¹⁸² » L'état conceptuel est en ce sens un régime instable puisqu'en l'absence d'une tradition constituante, il s'applique œuvre par œuvre selon la relation entre l'intention de l'artiste et l'attention du spectateur. De là, se précise la seconde conséquence de la réception conceptuelle :

Et ce caractère conditionnel affecte évidemment aussi l'état perceptuel, puisque les deux modes de réception sont entre eux dans une relation de vases communicants, à somme constante : une œuvre est en fait toujours reçue à la fois, mais en proportions variables, comme perceptuelle et comme conceptuelle, et on appelle légitimement « conceptuelles » celles que divers motifs individuels et/ou culturels amènent à recevoir de cette façon plutôt que de l'autre.¹⁸³

En d'autres termes, il n'existe pas à proprement dit d'art conceptuel, mais seulement des œuvres conceptuelles. Enfin, la dernière conséquence est relative à la fonction esthétique du concept. En effet, le passage de la relation esthétique de l'objet à la proposition déplace aussi le lieu de la contemplation de la matière au concept. Genette commente :

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 174.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 175.

La réponse provisoire, me semble-t-il, c'est que, même si le geste conceptuel est de définition simple et exhaustive, comme «exposer un porte-bouteille», la *signification*, et donc la fonction de ce geste, reste, elle, indéfinie, ouverte et suspendue comme celle de tout autre objet esthétique (naturel ou artistique).¹⁸⁴

En somme, l'état conceptuel ne favorise pas la disparition de l'objet. Au contraire, il en a déplacé la fonction de sorte que l'objet puisse atteindre de nouvelles possibilités.

Duchamp a fait exploser les limites de l'objet d'art et des catégories selon le médium. Il a en fait institué l'état conceptuel.

En cela, et à sa manière, l'œuvre conceptuelle est elle aussi inépuisable dans sa fonction. C'est un concept dont l'effet n'a pas de concept, et qui donc, lui aussi et, comme on dit, «au second degré», peut plaire – ou déplaire – sans concept, et (accessoirement) sans fin.¹⁸⁵

La fonction télescopique et presque autosuffisante de l'état conceptuel donne une nouvelle perspective sur la question de la pertinence de la matière après les assauts des pratiques artistiques conceptuelles. L'éclatement des conventions, des supports et des matériaux spécifiques à la tradition par les pratiques conceptuelles a ouvert la porte à une nouvelle définition de la matérialité. La spécificité du médium a cédé le pas à la source, de même que la copie s'impose dorénavant comme un mode de production. Alors que la détermination matérielle de l'œuvre se voulait de moins en moins tangible, les *immatériaux* ont fourni un cadre théorique qui explique l'instabilité de l'objet, mais perpétue malheureusement l'idée d'une dématérialisation de l'art. Pourtant, comme l'a relevé Buskirk¹⁸⁶, l'*authorship* s'est déjà substitué à la matière. Que cette dernière soit matérielle ou immatérielle, depuis les pratiques conceptuelles, c'est la notion de paternité qui encadre et définit l'œuvre. Sans le revendiquer, la position de l'historienne évoque ici le modèle allographique. En effet, la notation allographique assure la conformité de chaque manifestation avec l'intention de l'artiste, elle est en ce sens garante de l'*authorship*. À l'inverse des thèses de la dématérialisation, le régime allographique réintroduit la matière dans l'œuvre comme mode de représentation. En fait, l'usage de la notation allographique déstabilise les interprétations autographiques des pratiques conceptuelles en ce sens où, contrairement à l'usage en arts

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 176.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 113.

visuels, leur objet d'immanence et leurs manifestations ne sont pas liés aux mêmes conditions, mais ne sont pas moins indissociables. L'objet d'immanence et sa manifestation sont effectivement, l'un sans l'autre, bien peu de chose. L'exploration du matériau, du site et du processus depuis Duchamp jusqu'aux pratiques relationnelles a significativement élargi les catégories matérielles.

In fact the incorporation of a range of new materials, along with the layering of reference and quotation evident in the interplay between painting and photography, are both aspects of an increasingly complex intersection of material and form in contemporary practices.¹⁸⁷

En effet, les projets conceptuels, la temporalité et les nouveaux médias qui déterminent l'hétérogénéité des pratiques actuelles doivent à ces formes dématérialisées l'explosion du programme traditionnel matérialiste. Dans cette perspective, la thèse de la dématérialisation est d'autant plus insensée qu'elle repose sur des pratiques qui ont justement développé de nouveaux matériaux. De même, qu'aujourd'hui les questions soulevées par la dématérialisation et la définition de l'art font parties intégrantes du discours sur l'art. À ce propos, Buskirk souligne :

At the same time, the possibility that a work's physical manifestation might be limited duration, or that it might come and go as needed, has also helped facilitate the multitude of highly particular materials now commonly found in the context of the work of art.¹⁸⁸

L'examen du régime allographique démontre que les arts visuels ne sont plus liés à un objet permanent et physique. Les choix de forme et de matière ne sont pas une fin à l'œuvre, l'ouverture au mode d'immanence allographique autorise une diffraction des conditions de l'œuvre et de son objet. Cependant, comme le suggère Buskirk, le pendant matériel n'est pas insignifiant pour autant : « *The presence of these materials is itself significant, even as they also carry the potential to be molded into shapes that suggest a series of other references.*¹⁸⁹ » En effet, l'historienne soulève le processus de recontextualisation des nouvelles formes d'art qui, à l'instar de l'immanence allographique, contient ses propres références matérielles et formelles. Elle explique :

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

*Linked to the proliferation of once unusual materials is a constant process of delin-
eation, whereby assumptions that might once have held regarding the givens of
a particular medium have been supplanted by an open-ended series of consider-
ations regarding both the initial and the ongoing disposition of the work.*¹⁹⁰

Si Buskirk accorde au nouveau contexte une signification différente du contexte dit original, elle reconnaît néanmoins qu'entre la préservation et la réexposition s'interpose une vision de la vérité du médium opposée à celle de l'œuvre. À vrai dire, le régime allographique encadre les interrogations sur la pertinence et la spécificité du médium en ce sens où la notation définit au préalable l'ensemble des conventions et des conditions matérielles. Cependant, la méconnaissance de la fonction allographique mène notamment l'historienne à supposer de l'installation comme matière et même à faire de l'hétérogénéité de l'œuvre le principe d'unité de ses pratiques. Buskirk précise en ce sens: «*The fracturing of the materials, forms, and effects into increasingly separable elements means that none of these choices can be understood as simply given or customary.*»¹⁹¹ Pour tout dire, on retrouve ici les rouages et les écueils d'une analyse des œuvres d'art dans une perspective strictement autographique. Buskirk reconnaît que certaines œuvres refusent les limites de l'objet qu'elles cessent d'ailleurs de tenir pour une matérialisation du sujet, mais elle ne parvient pas à dissocier la matière des notions d'expérience et de durée. En vérité, l'interprétation autographique d'œuvres allographiques tend, à l'inverse de la fonction réelle de leur immanence, à réduire leur forme à une question d'irreproductibilité et, par conséquent, encourager les thèses de la dématérialisation.

Au cœur des débats sur la dématérialisation, la reproductibilité et l'irreproductibilité des œuvres d'art sont aussi des enjeux fondamentaux de l'émancipation allographique. Toutefois, les auteurs les plus près d'admettre l'émancipation allographique des arts visuels s'accrochent invariablement sur la notion même de reproduction. Genette fait à ce propos une distinction importante entre l'empreinte et la copie. L'empreinte est une exécution ou une reproduction obtenue en utilisant l'original comme matrice. Par exemple: «Un graveur, un sculpteur ou un photographe produit un objet qui servira de matrice dans un processus mécanique d'exécution, multiple ou non [...]»¹⁹² Tandis que l'exécution ou la reproduction en termes de copie utilise l'original comme un signal tel «Un musicien, un architecte

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 158.

¹⁹² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 59.

(j'ajouterai : un écrivain) produit un objet qui servira de signal dans un processus intellectuel d'exécution qui suppose une lecture interprétative en référence à un code (notation musicale, conventions diagrammatiques ou linguistiques).¹⁹³ » En résumé, l'empreinte est aux arts autographiques multiples ce que la copie est aux arts allographiques. Cette distinction importante entre l'empreinte-par-matrice et la copie-par-signal est pourtant ignorée par des auteurs dont la démonstration repose sur le concept de reproduction. Comme Genette l'explique, la notion de copie est vague et peu détaillée.

Il y a copie et copie. Dans les deux cas, la reproduction d'un objet se fait en l'utilisant comme signal dans une activité consciente (et non mécanique), mais tantôt le copiste s'efforce de *tout copier*, dans le moindre détail, y compris sa matière, son poids, la nature de son support, etc., et dans l'autre il fait un tri entre éléments contingents et pertinents, et ne s'attache qu'à ces derniers. La première attitude est caractéristique des arts autographiques, la seconde des arts allographiques.¹⁹⁴

L'auteur ajoute :

La copie du faussaire est *fidèle*, la transcription de l'assistant était seulement *correcte*. [...] La vérité est qu'ils n'ont pas retenu les mêmes [caractéristiques], et qu'ils n'ont tout simplement pas eu affaire au même objet.¹⁹⁵

La seule notion de copie rend compte de la diversité des pratiques et des conventions déjà existantes dans le monde l'art. Ainsi, la notion d'œuvres autographiques multiples démontre le rôle important du champ artistique dans la reconnaissance des statuts multiples ou uniques des œuvres. Mais comme le suggère l'intuition allographique de nos auteurs, les pratiques et les conventions peuvent aussi se déplacer.

Il est temps alors, pour la théorie, d'en tenir, et même d'en *rendre* compte. Mais ce n'est pas à elle de prendre les devants, et de décréter ce qu'il doit en être. L'art est une pratique sociale, ou plutôt sans doute un ensemble complexe de pratiques sociales, et le « statut » des œuvres est régi par ces pratiques, et par les représentations qui les accompagnent. Il ne serait ni très raisonnable ni très efficace de définir l'un sans se soucier des autres.¹⁹⁶

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 65.

L'apport de Weemans, Bénichou et Couture est de porter notre attention sur l'exploitation du caractère allographique déjà sous-entendu dans les recherches de Buskirk et même de Wolf. À partir de l'examen de la variation du statut de la copie pour certaines pratiques, ils dénotent les systèmes d'exploitation et d'opérations qui manifestent le régime allographique. L'exploitation d'une transmission correcte du script de l'œuvre en de nouvelles occurrences de manifestation et les opérations qui composent les nouvelles exécutions ou les nouvelles dénnotations fondent l'émancipation allographique des arts visuels. De là, ils fournissent aussi une réponse à la disparition présumée de l'objet en faisant valoir un nouvel équilibre possible entre la pérennité matérielle et les modes de reproduction garant de l'authenticité de l'œuvre. De l'exploitation aux opérations, Genette résume le caractère allographique en ces termes :

Dans les deux cas, il s'agit évidemment de transmettre intégralement l'objet d'immanence d'une manifestation à une autre, et dans les deux cas l'exemplaire ou occurrence initial sert de *modèle* pour la production des suivants.¹⁹⁷

Par contre, ce modèle fonctionne autant, selon les cas, comme matrice que comme signal. Genette précise alors sa thèse de la reproduction soit par empreinte soit par copie, à laquelle il ajoute un troisième type de transfert : la transcription.

Les produits des deux premiers peuvent être qualifiés de (plus ou moins) « fidèles » ; ceux du troisième sont seulement *corrects*, c'est-à-dire conformes au seul objet d'immanence : le texte.¹⁹⁸

L'auteur établit à cet effet deux types de conversion qui ne vont pas sans évoquer les problématiques de la dématérialisation et de la réactualisation des œuvres exposées précédemment. D'abord, la reconstitution dont la procédure la plus évidente est une dénnotation. Cependant, la réalité des pratiques artistiques est souvent moins efficace. Ainsi, nous l'avons vu, il est possible d'établir une dénnotation initialement absente après la reconstitution de l'œuvre. En conséquence, soulève l'auteur, l'action s'apparente moins à une lecture qu'à une dictée :

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 137.

Une exécution n'exécute pas une (dé)notation, mais son objet d'immanence idéal. Pour le dire d'une manière plus synthétique (quoique tautologique) : une manifestation ne peut manifester qu'une immanence.¹⁹⁹

À la reconstitution, Genette ajoute la double conversion, soit un transfert indirect de l'œuvre qui suppose alors sa réduction au type. L'auteur soulève alors la possibilité d'une inconvertibilité de l'œuvre.

Encore une fois, l'œuvre allographique présente ce paradoxe (et cet inconvénient pratique) qu'elle n'est purement elle-même que dans l'objet idéal où elle immane, mais que cet objet, parce qu'idéal, est physiquement imperceptible, et qu'il n'existe, même pour l'esprit, que comme un point de fuite qu'on peut définir (par exemple : «Ce qu'il y a de commun entre une partition et une exécution de la symphonie *Jupiter*»), mais non contempler.²⁰⁰

Genette expose ici la fonction pratique des œuvres allographiques. En fait, les fonctions pratiques des œuvres s'exposent et s'activent à travers les manifestations tandis que les dénnotations suffisent à définir l'état artistique. L'auteur explique :

Or, comme le montre bien l'exemple de l'architecture, il n'est pas toujours aisé ni pertinent de séparer la fonction esthétique de la fonction pratique : la première résulte souvent d'un heureux accomplissement de la seconde.²⁰¹

Il y a donc des limites à la convertibilité des manifestations. Surtout, comme l'exprime Genette, elles procèdent dans les deux sens. Certaines inconvertibilités tiennent à des impossibilités, d'autres, plutôt à l'effritement des relations entre les options intermodales. L'auteur précise à propos de ces dernières :

Ces impossibilités sont, généralement, soit tournées par le biais d'indications complémentaires telles que la prescription verbale des instruments requis, soit tenues pour «contingentes», comme ordinairement en littérature les options de mises en page ou les polices typographiques, que l'on se soucie rarement de «traduire» à la diction.²⁰²

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 143.

²⁰² *Ibid.*, p. 145.

Autrement dit, ces inconvertibilités sont souvent absorbées par le script qui, par la dénotation des propriétés, va faire le tri des impossibilités ou tout simplement s'en remettre, comme le remarque Weemans, à la connaissance d'un certain savoir-faire.

Goodman et Genette en font amplement mention, la distinction entre les régimes autographique et allographique est d'ordre culturel et social.

Cette opposition historique est irréductible en ce sens que le régime allographique, là où il fonctionne, ne peut faire l'économie de l'objet idéal qui fonde son fonctionnement : la moindre itération, la moindre conversion d'une exécution en (dé)notation ou réciproquement, la moindre lecture ou dictée, suppose un détour explicite ou implicite par ce type d'idéal, dont le régime autographique, en tant que tel, ne présente aucun équivalent.²⁰³

Goodman discerne à ce propos une unification possible des régimes. Selon le philosophe, un art peut effectivement devenir allographique lorsqu'un usage est établi et codifié au moyen d'une notation de sorte que ses reproductions sont reconnues comme des exemplaires authentiques. La dématérialisation de l'art incarne dans cette perspective la possibilité d'une émancipation allographique au sens où l'entend Goodman. La rupture d'avec le modèle traditionnel autographique noté par Weemans, Couture et Bénichou témoigne justement d'un potentiel de renouvellement des conventions liées à l'objet telles que dénoncées par les thèses de la dématérialisation. Le modèle allographique encadre alors l'ébauche d'une résolution des problèmes de définition et de matérialité des pratiques dématérialisées, mais il fournit principalement une solution aux problématiques de la réactualisation des œuvres. Pour Genette, la reproduction, tant dénoncée par les thèses de la disparition de l'objet, n'implique pas la notation et la réduction au type, ni l'opération mentale allographique. En vérité, la reproduction selon l'auteur se limite à une bonne prise d'empreinte, d'où l'importance des notions de copie et de transfert qui viennent ouvrir le débat de la reproduction à la question de la réactualisation. Cette possibilité, ouverte au préalable par Goodman, s'appuie notamment sur la définition du régime allographique qui établit que l'authenticité de l'exemplaire ne relève pas de son histoire de production. Cela dit, l'exposé de Genette sur l'état conceptuel ou hyper-allographique et les pratiques intermédiaires présente une forme de réception des œuvres qui s'expérimente hors de leur immanence. Ce mode de médiation ou

²⁰³ *Ibid.*, p. 177.

transcendance représente, en ce qu'il manifeste du piège facile de la disparition de l'objet, un cadre théorique intéressant à la réhabilitation de l'objet dans les pratiques actuelles.

2.3.2 Vers la transcendance

L'étude des modes d'existence des œuvres par Genette propose une rupture avec la tradition esthétique en ce sens où il l'évacue de sa théorie de l'art. En effet, autant Goodman que Genette esquivent la notion d'aura pourtant souvent évoquée par les thèses de la dématérialisation. Les auteurs se concentrent plutôt sur une définition de l'œuvre d'art distinguant d'une part l'objet par lequel elle se manifeste et, d'autre part, la valeur de signification de l'œuvre. Un tel choix vaut aux auteurs quelques oppositions notamment dues à leur rejet du symbole artistique et de sa structure dans l'interprétation. D'autres, comme nous, soulignerons au contraire la distinction fondamentale entre l'objet et l'œuvre effectuée par Goodman et Genette. Toutefois, dans la perspective d'une résolution du conflit théorique de la dématérialisation, la critique de l'ontologie de l'œuvre de Genette en général et de l'état conceptuel en particulier fournit quelques pistes de solutions à la disparition théorique de l'objet. À cet égard, nous retenons principalement l'article «L'identité de l'œuvre d'art²⁰⁴» de Rochlitz qui réintègre justement la valeur auratique et la fonction du jugement esthétique autrement éludées.

L'art relève de l'esthétique, mais aussi d'une analyse logique et cognitive nécessaire pour saisir l'existence de l'œuvre. Comme le résume Rochlitz : «Avant de pouvoir prétendre à une réussite, l'œuvre doit "exister".²⁰⁵» Genette, pour sa part, divise les logiques artistique et esthétique de celle de l'ontologie de sorte que la fonction et la relation aux œuvres se distingue de leur mode d'existence. Quant à la pertinence d'une telle démarche, Rochlitz explique :

Cette division suppose en effet que l'œuvre *en tant qu'œuvre* – et non simplement en tant qu'objet parmi d'autres – ne possède pas de réalité en dehors de toute relation et toute visée de reconnaissance.²⁰⁶

²⁰⁴ ROCHLITZ, Rainer, «L'identité de l'œuvre d'art», *Critique*, vol. 51, n° 574, p. 131-158.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 133.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

À cet égard, le philosophe se questionne à savoir quelle personne ou groupe de personnes pourrait assurer l'artisticité de tel objet lorsque Genette affirme qu'« un seul et même objet industriel n'a pas la même fonction avant et après sa promotion comme ready-made²⁰⁷ ». Rochlitz précise :

G. Genette introduit ici l'une des distinctions fondamentales de son livre : celle qui sépare l'objet et sa fonction. Reste à savoir si le cas du ready-made – qui dissocie en effet l'objet et sa fonction – est généralisable, telle quelle.²⁰⁸

Genette repousse d'abord l'approche kantienne qui consiste à rabattre l'esthétique et la réception des objets d'art sur toute la théorie de l'art, puis il balaie l'alternative de Danto qui tente de faire du caractère artistique un trait ontologique. Par conséquent, l'auteur ne définit pas le caractère artistique des objets, mais projette plutôt le cas du ready-made sur sa théorie de l'art. Rochlitz dénonce cette démarche :

[Puisqu'on] est amené à considérer toutes les œuvres d'art comme des objets ayant une existence extrafonctionnelle définissable indépendamment de leur caractère artistique, qui ne tient dès lors qu'à la relation engagée avec l'objet.²⁰⁹

Néanmoins, le statut «(onto)logique²¹⁰» défini par Genette formule, précisément par sa généralisation du ready-made hors des modèles théoriques hérités de Kant, une approche théorique propre aux conditions actuelles de l'art. Rochlitz regrette en fait la perte de la structure symbolique de l'œuvre dans le modèle de Genette. L'auteur confondrait les réalités physique et symbolique de l'art de même qu'il limiterait l'œuvre à sa structure cognitive. En résumé, le modèle (onto)logique de Genette dégage l'interprétation de structure symbolique de l'art qu'il rend par ailleurs impossible à reconnaître.

Que quelque chose qui présente les apparences formelles de ce qui passe traditionnellement pour une œuvre d'art, puisse ne pas en être une, cette éventualité n'entre pas dans l'horizon d'une théorie qui fait abstraction aussi bien de toute question d'évaluation que de toute interrogation sur les frontières entre l'art et d'autres formes symboliques susceptibles, entre autres, de perception esthétique.²¹¹

²⁰⁷ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 14.

²⁰⁸ ROCHLITZ, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, op. cit., p. 136.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 14.

²¹¹ ROCHLITZ, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, op. cit., p. 138.

Cette dernière réflexion amène d'ailleurs le philosophe à interroger directement la démarche de l'auteur : « Une question intéressante serait donc de demander en quoi l'analyse cognitive des phénomènes artistiques est "esthétiquement" *pertinente*.²¹² » À vrai dire, la différence entre les définitions du régime allographique chez Goodman et Genette illustre particulièrement la dissolution de la structure symbolique critiquée par Rochlitz. Goodman conçoit les régimes autographique et allographique comme des individus irréductibles, tandis que Genette double le mode allographique d'une intentionnalité mentale. Dès lors entendu comme un objet idéal, le régime allographique échappe à toute structure symbolique et intersubjective. Pourtant, la communicabilité d'un objet purement mental est questionable. Comme le présente Rochlitz, si les concepts n'étaient pas partagés ou compris comme des règles, il serait difficile de savoir ce que nous pensons.

Dans la mesure où l'objet d'immanence allographique partage les caractéristiques du mot de la langue, il n'y a, en principe, aucune raison de lui attribuer un statut plus mystérieux que celui de l'usage du langage, qui n'est pas purement « mental » et « intentionnel », mais symbolique et soumis à un contrôle intersubjectif.²¹³

Dans cette perspective, l'immanence allographique ne peut manifester une existence purement idéale. L'existence même de l'œuvre convoque une structure symbolique et sa communicabilité. En fait, Genette ne distingue par le sens qu'il donne à l'individu idéal de son rapport à ses manifestations. Le statut de l'œuvre allographique est idéal parce que, contrairement à l'œuvre autographique, il ne consiste pas exclusivement et exhaustivement en sa manifestation. Mais, l'immanence est aussi idéale par son script qui structure l'existence de l'œuvre. Rochlitz souligne :

On ne voit pas bien pourquoi l'identité allographique de tous les exemplaires d'un texte serait « idéale » au sens où elle exclurait le pauvre sens physique et sensible de la différenciation typographique qui est seule constitutive de l'identité textuelle, car la typographie et la pagination particulières ne sont, de toute façon pas déterminante pour l'identité de l'œuvre.²¹⁴

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibid.*, p. 142.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 143.

Le philosophe pointe une insuffisance substantielle du discours de Genette, la confusion autour de l'usage du terme et de la fonction « idéal » est évitée par l'expression *sameness of spelling* de Goodman. Traduite par « identité littérale », la notion de *sameness of spelling* a l'avantage selon Rochlitz de préserver la réalité symbolique de l'œuvre de sorte que l'œuvre allographique comme objet purement idéal révèle définitivement son impossibilité.

Enjeu fondamental de l'immanence allographique, le rapport de l'œuvre au script est aussi réévalué par le philosophe. Goodman n'opère pas de distinction entre le texte et l'œuvre. Tandis que l'immutabilité du premier et la fonctionnalité de la seconde incarnent chez Genette la séparation entre l'objet et la fonction. En d'autres termes, le texte fonde l'objet d'immanence et l'œuvre bonifie la structure immuable du texte de ses qualités esthétiques. Rochlitz résume :

Il semble donc que le « texte » de « l'œuvre » ne possède aucune de ces qualités, si bien que l'on peut se demander en quoi consistent les caractéristiques qui font qu'un « objet d'immanence », autographique ou allographique, est, d'une façon générale, susceptible d'être considéré comme une œuvre d'art.²¹⁵

Toujours dépourvue de relation symbolique, l'œuvre d'art de Genette se résume soit à son objet physique soit à son texte. L'interprétation est alors un acte individuel dont la référence commune, l'œuvre ou l'objet/texte, est encore mal identifié. Le philosophe ajoute à ce propos :

En tant qu'œuvre, l'œuvre purement relationnelle ne serait donc pas même descriptible, puisqu'une telle description, entrant dans la dimension fonctionnelle de la réception subjective, serait inévitablement une sélection.²¹⁶

La théorie de Genette paraît, en ces termes, assez réfractaire à l'interprétation artistique. La perception artistique se définit par l'auteur comme une perception esthétique avertie et émet à cet effet des distinctions qui ne sont pas strictement subjectives. Or, comme le souligne Rochlitz, même un jugement esthétique averti se veut subjectif et arbitraire. Le philosophe explique que Genette n'accorde aucune considération aux arguments artistiques. Par conséquent, l'analyse de l'art conceptuel par l'auteur souffre de cette lacune et brille par l'absence flagrante de critères de pertinence et de clarification.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 145.

Or ce qui n'apparaît pas clairement à travers les choix conceptuels de G. Genette, c'est le caractère « artistique » d'une perception qui est purement « attentionnelle », qui ne s'appuie sur aucun contrepoids structurant dans l'œuvre interprétée.²¹⁷

Selon Genette, l'œuvre « commence là où le texte se met à *fonctionner*, c'est-à-dire à faire l'objet d'une lecture et à porter un sens²¹⁸ ». Cependant, cette description n'est pas plus artistique qu'elle ne parvient à circonscrire la lecture de l'œuvre d'art. Rochlitz soulève alors :

La question reste à savoir si, parmi les propriétés d'un texte, certains choix fonctionnels en font une œuvre et l'identifient comme telle, tandis que d'autres en font un document instructif, un exercice de style démonstratif, un souvenir personnel, une réutilisation à des fins propres ou à des fins publicitaires, etc., mais non une œuvre d'art; autrement dit, s'il existe aucun critère distinctif des lectures esthétiques pertinentes.²¹⁹

Il ajoute :

Car même si ces lectures sont irréductiblement plurielles, rien ne garantit que toutes les lectures soient également pertinentes. C'est la possibilité de cette distinction qu'une esthétique devrait pouvoir établir.²²⁰

Goodman oppose l'objet à la fonction symbolique de l'art, Danto le confronte plutôt à la fonction artistique. Pour sa part, Genette rapproche l'objet de la définition de l'immanence et le mesure ensuite à la fonction esthétique, de là, il dégage enfin une théorie de l'art conceptuel. En vérité, Genette présente une définition de l'art qui englobe l'opération de réduction conceptuelle. Ainsi, contrairement à la position de Rochlitz qui voit dans cette démarche un conflit entre l'entreprise classificatrice de Genette et le mouvement historique, l'auteur fournit véritablement un modèle théorique hors des superstitions matérialistes. La distinction opérée entre l'objet et l'œuvre par la réduction conceptuelle désamorce les réflexes historiques liés à l'objet et, surtout, le piège des immatériaux. Le ready-made n'est pas une œuvre conceptuelle au sens pur du terme, sinon n'importe quel objet ferait, mais plutôt au sens large, puisque l'objet du ready-made ne constitue pas l'œuvre. Cette dernière affirmation amène Rochlitz à douter du caractère conceptuel du ready-made du

²¹⁷ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁸ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 274.

²¹⁹ ROCHLITZ, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, op. cit., p. 147.

²²⁰ *Idem.*

fait de son nombre limité d'exemplaires. Pourtant, comme l'expose de Wolf²²¹, Duchamp a libéré autour de 1960 ses ready-made du faux sentiment d'obligation à l'égard de l'original. Les copies ont leur propre authenticité en regard de leur processus de création. La critique de Rochlitz omet donc un fondement de l'œuvre de Duchamp puisque, conceptuellement, les ready-mades ont effectivement un nombre illimité d'exemplaires. En fait, le philosophe s'intéresse à la relation esthétique, voire, d'après l'expression de Genette, l'*occasion* permise par le ready-made d'une relation esthétique. Selon l'auteur, le sujet de la relation esthétique n'est pas le ready-made en soi, mais l'acte d'exposition du ready-made. Rochlitz en conclut, à l'instar de Timothy Binkley dans « "Pièce" : contre l'esthétique²²² », « qu'en l'absence de l'objet exposé, la relation esthétique s'établirait avec l'*idée* "d'exposer un porte-bouteilles (un urinoir, etc.)"²²³ ». Le philosophe précise :

Mais il rapprocherait aussi l'art plastique de la littérature, où tous les exemplaires conformes (quels que soient leur typographie, leur papier et leur reliure) sont des occurrences de l'œuvre. Tel n'est pas, cependant, le cas des ready-made de Duchamp dont les exemplaires (au moins supposés) autorisés possèdent une « aura » d'authenticité, alors que les autres laissent sceptiques.²²⁴

Pour tout dire, Genette associe la proposition et l'acte d'exposition du ready-made à une performance conceptuelle, ce à quoi s'oppose fermement Rochlitz. Selon le philosophe, un tel amalgame fait perdre à l'art conceptuel sa spécificité et au ready-made sa réflexion temporelle. Néanmoins, de la prise de position du ready-made à la réalisation matérielle ouverte des pratiques conceptuelles, il y a une filiation que Rochlitz aurait tort de négliger. D'autant plus que cette scission entre l'objet et l'œuvre, d'abord installée par ces pratiques, fonde aujourd'hui des problématiques de définition de l'art que l'approche institutionnelle et critique du philosophe parvient mal à encadrer. Cela dit, Rochlitz ajoute à ce sujet :

Il y a pourtant des différences entre la simple idée d'exposer un porte-bouteilles – qui peut rester une velléité que personne ne prend au sérieux et qui ne se réalise jamais –, la mise en œuvre de cette idée en dépit de tous les obstacles intellectuels et institutionnels dans le cadre d'une exposition, et enfin la consécration de cette idée par l'histoire de l'art et les institutions muséales qui ne réitérent pas l'acte

²²¹ De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, op. cit.

²²² BINKLEY, Timothy, « "Pièce" : contre l'esthétique », *Esthétique et poétique*, op. cit., p. 31-66.

²²³ ROCHLITZ, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, op. cit., p. 150.

²²⁴ *Idem*.

provoquant mais l'entérinent comme un souvenir et par là lui enlèvent l'essentiel de sa valeur de contestation.²²⁵

Ce dernier commentaire du philosophe rappelle l'importance de l'objet dans l'œuvre du ready-made et démontre l'irréductibilité de son objet d'immanence au concept. Le ready-made est un objet signé, exposé et interprété en lien avec d'autres objets. Son analyse fait en vérité rarement abstraction de ces détails physiques, au contraire, ils jouent un rôle descriptif et évaluatif qui détermine l'interprétation. Ainsi, comme le soulève Rochlitz, seules les œuvres conceptuelles au sens le plus strict peuvent répondre de la théorie de Genette. En résumant le concept à l'objet d'immanence et la manifestation à la définition, l'auteur accorde au concept une existence symbolique de sorte qu'il peut étendre sa thèse à d'autres types de pratiques artistiques. Rochlitz retient l'idée d'une réception plus ou moins conceptuelle qui permettrait de privilégier l'acte d'exposition à l'objet lui-même. Cependant, la thèse de Genette est plus pertinente pour les arts actuels par sa démonstration de la dislocation possible de l'œuvre et de l'objet, notamment par le modèle allographique. Rochlitz perçoit pour sa part dans l'extension du principe conceptuel une suggestion intéressante :

Bref – c'est là peut-être ce qui mérite d'être retenu de la proposition de G. Genette –, toutes les œuvres construites autour d'un défi ou d'un tour de force («faire, exposer telle chose») auraient une «dimension» conceptuelle sur laquelle l'art proprement conceptuel ne ferait qu'attirer rétrospectivement notre attention.²²⁶

Mais aussi très problématique en ce sens où elle peut justifier, nous l'avons vu, la réduction de l'activité artistique à l'action intellectuelle et, par conséquent, une certaine dématérialisation de l'art. Malgré cela et en dépit de l'opinion de Rochlitz sur la question, l'analyse de l'œuvre conceptuelle présente des pistes de solution aux problématiques identitaires de l'art. Même si le philosophe signale un rapprochement vain, il reste que les approches conceptuelles ont participé au décroisement matériel des arts visuels. De ce fait, l'analogie entre cette pratique artistique et la construction d'une définition de l'art est certainement utile, sinon fondamentale, à la compréhension des conditions matérielles actuelles de l'art. Inclues dans une gradation du régime allographique, les œuvres conceptuelles participent selon Genette du régime hyper-allographique. Toutefois, cette division du modèle allographique

²²⁵ *Ibid.*, p. 152.

²²⁶ *Ibid.*, p. 153.

engage d'après Rochlitz une possible confusion entre la notation et le concept. La notation allographique autorise la diffusion à l'identique de l'œuvre de telle sorte que l'objet d'immanence devient un individu idéal. Pour sa part, le concept au cœur de l'œuvre conceptuelle au sens strict est un individu idéal distinct de toutes les autres œuvres conceptuelles. Bien qu'ils soient tous deux généraux et idéaux, l'objet d'immanence allographique l'est dans la mesure où tous ses exemplaires présentent les mêmes traits, tandis que le concept l'est par rapport à son exécution unique et concrète. En somme, lorsque l'objet d'immanence de l'œuvre conceptuelle est textuel, il se définit par un statut symbolique. Ce caractère individuel du concept artistique est implicite à la démarche de Genette qui accorde que l'œuvre conceptuelle est aussi inépuisable qu'elle est irréductible au message de son concept. Toutefois, Rochlitz reconnaît à ce caractère un rôle qui n'est pas exclusivement fonctionnel, il appartient autant au concept, soit à la proposition. Le concept, explique le philosophe, est une proposition artistique individuelle qui détient une signification métaphorique non universelle. Il ajoute :

Mais si, comme le suggère G. Genette, ce n'est pas ici l'objet qui remplit une fonction artistique, mais l'idée de l'exposer, autrement dit cette idée en tant « qu'objet d'immanence », la question de savoir si elle peut être dissociée de sa fonction ne manque pas de ressurgir.²²⁷

Rochlitz rappelle que la démarche de Genette consiste à mettre de côté les esthétiques évaluatives et s'interroge sur l'envers d'une telle démarche :

Inversement, ne serait-il pas possible, pour éviter la neutralisation « (onto)logique » des caractéristiques artistiques de l'objet, de concevoir la structure axiologique des œuvres autrement que selon le principe de la préférence dogmatique ?²²⁸

Rochlitz présente alors sa propre réponse :

Le fait de « ne pas aimer » telle œuvre ou telle catégorie d'œuvres ne serait pas alors un critère suffisant pour les disqualifier en tant qu'œuvres d'art. Il faudrait plutôt, selon des critères plus généraux auxquels recourt implicitement tout jugement artistique, soumettre son appréciation au jugement d'autres récepteurs, afin d'en tester la pertinence.²²⁹

²²⁷ *Ibid.*, p. 155.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Idem.*

En fait, le philosophe ne dénonce pas tant la démarche de Genette, il regrette plutôt la désintégration du symbole artistique dans la réflexion *(onto)logique* de l'auteur.

Définit par Genette comme la rencontre du régime conceptuel avec un régime perceptuel, l'art conceptuel se défait difficilement de ses conditions historiques pour illustrer avec la rigueur scientifique souhaitée une théorie générale de l'art. Il représente plutôt une tranche de la production artistique ou un modèle d'œuvre qui tend à se développer depuis Duchamp et affecte définitivement les notions d'œuvre et d'objet d'art. La démonstration de Goodman intègre encore les modes de référence qui déterminent les symboles artistiques, mais Genette propose une réévaluation du statut symbolique des œuvres d'art par l'étude de l'identité des œuvres. Genette définit l'œuvre d'art par ses propriétés matérielles ou idéales, mais aussi par son histoire de production, voire ses modalités de réception qui repoussent les limites de l'objet. L'auteur décline l'identité logique de l'œuvre d'art en des aspects physique et symbolique qui, selon Rochlitz, occultent les enjeux symboliques de l'art. Il explique :

Mais il se trouve que, dans l'art conceptuel comme dans tout art, la structure artistique se rattache au «concept», c'est-à-dire à la structure symbolique, et non au support, l'objet interchangeable, si bien que la «fonction», autrement dit la prétention à une valeur artistique et son éventuelle reconnaissance, ne peut, là non plus, être opposée à la structure symbolique constitutive de «l'objet».²³⁰

Bref, l'identité physique ou idéale, selon son régime d'immanence, de l'œuvre répond d'une intention subjective, alors que l'identité symbolique réfère à l'intersubjectivité, voire la communicabilité du produit artistique. Dans cette perspective, l'identité *(onto)logique* définie par Genette se manifeste hors du champ de l'esthétique en ce sens où elle ne considère le statut symbolique de l'art qu'à travers les objets factuels. Fortement soulignée par Rochlitz, cette «lacune» autorise pourtant un renouvellement du discours sur l'objet et sa disparition théorique. Le philosophe conclut :

C'est, certes la base sans la connaissance de laquelle aucun débat sur l'art ne peut être mené à bien, mais c'est une réalité dont la structure même n'est pas intelligible indépendamment de sa raison d'être.²³¹

²³⁰ *Ibid.*, p. 158.

²³¹ *Idem.*

En vérité, parce qu'elle défend hors des limites de l'esthétique l'identité de l'œuvre d'art, la thèse de Genette évite autant les préférences historiques que les pièges fétichistes à l'égard des objets. L'auteur fournit une base théorique aux conditions nouvelles des œuvres inspirées de Duchamp et des arts conceptuels dont l'examen artistique et symbolique aboutissait autrement à la disparition inéluctable de l'objet. Néanmoins, comme le démontre Rochlitz, la distinction entre autographique et allographique n'est pas aussi absolue et le régime conceptuel, entendu comme une modalité de fonctionnement des œuvres, est certainement trop strict et littéral pour encadrer efficacement les pratiques visuelles. La notion de transcendance prend dans ces conditions un sens important. En souhaitant couvrir l'existence des œuvres et leurs modes d'action, Genette ouvre la définition des œuvres selon laquelle :

[...] il y aurait un certain nombre (fini ou non) d'arts, marqués par des traits spécifiques et génériques qui mettraient chacun d'eux, et leur ensemble présent ou à venir, à l'écart des autres activités humaines, en permettant de décider que celle-ci est artistique et non celle-là.²³²

Genette libère la définition des œuvres des présupposés d'essence hérités du système des beaux-arts. En effet, cette définition traditionnelle s'intéresse peu à la nature des objets et des actes artistiques. Si bien, que ses variantes actuelles se trouvent désœuvrées devant les œuvres actuelles. Genette explique :

L'insistance sur la pluralité des arts, et des genres, peut donc être cause à la fois de blocages taxinomiques et d'embarras conceptuels, aussi artificiels les uns que les autres, et le thème crocéen de l'unité de l'art est à cet égard plutôt libérateur, parce qu'il laisse à un critère, non certes «visible», comme l'exigeait Wittgenstein, mais relationnel – et ce qui n'est pas forcément celui de Croce –, le soin de définir, non les arts, mais le caractère artistique de telle pratique ou de tel objet.²³³

Selon l'auteur, «une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel, ou, ce qui revient au même : une œuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique²³⁴ ». Il distingue alors trois degrés d'objets esthétiques de l'objet esthétique (premier degré) en général à l'œuvre d'art (troisième degré). La fonction symbolique chère à Rochlitz intervient

²³² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 8.

²³³ *Ibid.*, p. 9-10.

²³⁴ *Ibid.*, p. 10.

dans ce départage des artefacts à effet esthétique éventuel (deuxième degré), et les artefacts à effet esthétique intentionnel. La fonction esthétique est liée au caractère symbolique de l'art qui, comme le soulève l'auteur, est assez variable. Les objets peuvent effectivement changer de fonction pratique et esthétique sans changer de mode d'existence. L'exemple du ready-made est en ce sens particulièrement éloquent. Ces objets essentiellement fonctionnels changent de fonction sous l'intervention de Duchamp. Comme l'exprime Genette :

[...] un simple égouttoir à bouteille est devenu... quelque chose que je ne qualifierai pas aussi facilement que Danto d' «œuvre d'art», mais au moins, de toute évidence et quoi qu'on en pense, de «pièce de musée».²³⁵

Ainsi, la fonction symbolique de l'art peut difficilement être un élément déterminant de la définition des œuvres et de leurs objets puisqu'elle est entièrement redevable de leur mode d'existence. La démonstration de Rochlitz s'intéresse activement au régime conceptuel et à l'immanence, cependant Genette relève deux modes d'existence des œuvres : l'immanence et la transcendance. L'immanence est ce en quoi consiste l'œuvre. Traditionnellement, l'œuvre existe et se manifeste en un objet, mais il est aussi possible qu'elle ne consiste pas exclusivement et exhaustivement en un objet. Comme les œuvres allographiques en font la démonstration, certaines œuvres consistent en plus d'un objet alors tenus pour identiques et interchangeable. L'examen du régime allographique présente ainsi une piste de solution des discours sur la dématérialisation de l'art en autorisant la réactualisation des œuvres, parfois avec de nouvelles conditions. En fait, l'émancipation allographique des arts visuels résout plusieurs problématiques liées à l'authenticité et à la paternité des arts dits dématérialisés, mais les conditions spécifiques de ces œuvres restent néanmoins brouillées. Selon Genette, certaines œuvres se manifestent en transcendant leur immanence, elles existent hors de leur consistance d'une manière qui rappelle sans équivoque les conditions de la dématérialisation. Pour tout dire, les modes de transcendance formulés par l'auteur exposent les modalités d'existence propres aux arts dématérialisés sans nier leur immanence. En effet, que ce soit parce qu'elles s'incarnent en plusieurs objets ou parce que leur réception déborde de leur présence concrète, les œuvres entretiennent parfois l'illusion d'être dématérialisées alors qu'elles peuvent en réalité survivre à leurs objets. La notion de transcendance chez Genette recouvre les différents types de relation que peut entretenir

²³⁵ *Ibid.*, p. 14.

l'œuvre avec son objet d'immanence. Qu'elle consiste en un objet matériel ou idéal, l'œuvre risque de déborder de cette consistance. La transcendance est donc ce mode second de l'immanence sans laquelle elle ne pourrait exister. Genette explique :

Si l'on peut concevoir une immanence sans transcendance (comme l'ont fait implicitement jusqu'ici la plupart des théoriciens de l'art), on ne peut concevoir la transcendance sans immanence, puisque celle-là advient à celle-ci, et non l'inverse : la transcendance transcende l'immanence, évidemment sans réciproque.²³⁶

Il précise : « J'ai accordé qu'on pouvait *concevoir*, non qu'on pouvait *rencontrer* une œuvre sans transcendance.²³⁷ » Ainsi, pour Genette toute œuvre a une transcendance. Autrement dit, la transcendance est un énoncé général aux œuvres d'art. Comme mode second des œuvres, la transcendance ne s'active qu'au moment de la réception. Elle correspond en quelque sorte à la charge anthropologique de l'œuvre ou, comme le présente Marie D. Martel dans son article « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire²³⁸ », aux propriétés historiques de l'œuvre. Dans de nombreux cas, cette transcendance va, pour ainsi dire, de soi (par exemple la Mona Lisa où l'œuvre et son objet sont amalgamés l'un à l'autre), mais il existe aussi des cas « où s'introduit une sorte ou une autre de "jeu" entre l'œuvre et son objet d'immanence²³⁹ », les conditions d'existence allographiques embrouillant considérablement ce jeu. L'auteur va justement se concentrer sur trois types de « jeu » liés à la transcendance : les immanences plurielles, les manifestations partielles et l'œuvre plurielle. Dans cette perspective, les trois modes de transcendance approfondies par l'auteur illustrent exclusivement ces cas où le jeu entre l'immanence et la transcendance de l'œuvre se complexifie. Genette illustre l'expérience de la transcendance par cet exemple :

Lorsque Marcel, rentré chez lui déçu par la performance « réelle » de la Berma, la reconstitue en esprit et en découvre peu à peu, après coup et plus ou moins sincèrement, le mérite artistique, que l'émotion du « direct » lui avait dérobé, on peut dire qu'il est alors en présence d'un autre mode de manifestation de cette œuvre, qui est un mixte de souvenir, d'analyse rétrospective et de *wishful thinking* conformiste.²⁴⁰

²³⁶ *Ibid.*, p. 185.

²³⁷ *Idem.*

²³⁸ MARTEL, Marie D., « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire », in *Actes du Colloque de la SOPHA – Montréal 2003*, Publications Électroniques de Philosophie Scientifique, vol. 2, 2005. Référence du 19 juin 2013, accès : http://poincare.univ-nancy2.fr/digitalAssets/12805_martel.pdf

²³⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 185.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

En d'autres termes, la transcendance se manifeste de façon distincte lorsque l'expérience se trouve détachée de l'objet d'immanence. Les trois modes de transcendance explorés par Genette correspondent aux cas où la multiplicité des objets pour une même œuvre rend cette transcendance plus complexe. Compte tenu de la définition quasi métaphorique de la transcendance par Genette, Martel exprime la possibilité d'une double interprétation de cette notion. L'auteure parle d'une interprétation faible ou forte selon que les propriétés de la transcendance soit retenues comme complémentaires ou essentielles à l'œuvre. L'émancipation allographique de certaines pratiques visuelles contemporaines s'inscrit précisément dans cette logique de brouillage entre l'œuvre et son objet d'immanence, brouillage qui est à l'origine même des thèses de la dématérialisation de l'art. En effet, les théories de la disparition de l'objet identifient dans cette complexité le signe d'une dissolution matérielle plutôt que de considérer la distinction et la nature de la relation entre l'immanence et la transcendance de l'œuvre. De là, en vérité, l'exigence de mettre en action sur un corpus d'œuvres ces modes complexes de la transcendance. Car, telles que le concluent les recherches de Martel, la « thèse de l'œuvre-comme-immanence-et-transcendance²⁴¹ » manque l'œuvre comme artefact et véhicule d'une histoire de production. Même les œuvres à immanence idéale possèdent une histoire de production et la manipulation des conventions muséales et du statut des œuvres par les institutions révélée par Couture dans son article « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines²⁴² » témoigne justement du paradoxe engendré par ce *manque*. Il importe donc de dépasser l'ambiguïté de Genette quant aux conditions communes et complexes de la transcendance et d'incarner ce mode d'action des œuvres dans une analyse concrète de leurs objets.

Au croisement des désillusions matérialistes et du symbole artistique, les modes de transcendance explorés par Genette proposent une réévaluation de l'action et de la fonction de l'œuvre hors du cadre mystique de l'aura. Déjà, l'analyse du régime conceptuel de l'auteur exprimait la possibilité d'un mode nouveau de fonctionnement de l'œuvre sans ancrage matériel. En fait, là où Rochlitz corrige les conditions conceptuelles trop strictes de Genette, la transcendance énonce plutôt des modes d'action où l'équilibre entre l'œuvre et ses objets est coordonnée par des systèmes d'interprétation nettement plus symboliques que

²⁴¹ MARTEL, Marie D., « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire », in *Actes du Colloque de la SOPHA – Montréal 2003*, op. cit.

²⁴² COUTURE, Francine, « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies*, op. cit., p. 138-177.

concrets. Ainsi, dans ce mouvement de balancier entre les modalités d'existence de l'immanence et de ses manifestations, la transcendance de l'œuvre témoigne enfin du renouvellement des protocoles de persistance de l'aura et de l'objet d'art. Toutefois, Genette laisse planer une certaine ambiguïté quant à l'expression commune ou complexe de la transcendance. En fait, l'auteur ne reconnaît aucune contradiction entre son énoncé général de la transcendance des œuvres et sa réduction de ce mode d'action aux cas de transcendance par immanences plurielles, par manifestations partielles et par œuvre plurielle. Pourtant cette tension entre les variations commune et complexe de la transcendance se manifeste au cœur même de la relation au document photographique. En fait, lorsqu'il représente une œuvre, le dispositif photographique dispose d'un mode de transcendance indépendant et autonome de la transcendance de son sujet artistique. La problématique de la dématérialisation de l'art trouve donc une certaine résolution dans l'examen des cas complexes de transcendance. Cependant, il ne peut occulter l'état général de ce mode d'action des œuvres, notamment à travers le support photographique, un acteur important des thèses de la disparition de l'objet d'art.

Mis en perspectives, les enjeux théoriques de la dématérialisation de l'art évoquent la réalité des formes artistiques intermédiaires relevées par Genette. En effet, les conditions de l'objet d'art depuis Duchamp invitent à une refonte des approches culturelles et théoriques de la notion d'œuvre. Déjà observées par certains auteurs, les modalités d'exposition et de réexposition des œuvres autrement dématérialisées tendent à démontrer non seulement l'émancipation allographique des arts visuels, mais aussi un déplacement de l'authenticité. Auparavant liée à la main de l'artiste et à sa trace dans l'objet, l'authenticité de l'œuvre s'est émancipée de la matière. Plus redevable des systèmes notationnels autorisant les rééditions authentiques de ses objets, l'œuvre apparaît vraisemblablement dématérialisée aux philosophes, historiens ou critiques incapables de saisir la dislocation de l'œuvre et de son objet. Pourtant, le régime allographique fournit un cadre théorique concret permettant de cerner et de traduire les modalités de l'authenticité introduites par Duchamp radicalisées ensuite par l'art conceptuel et les pratiques relationnelles. Résumées par Genette avec le régime conceptuel, ces pratiques définissent un fonctionnement de l'œuvre hors de son objet. Certainement trop littéral pour être effectif dans la réalité, le régime conceptuel marque néanmoins le déplacement de l'aura et de la fonction symbolique de l'art. En fait, le régime conceptuel traduit les modes de contemplation traditionnels par les modes d'action de l'œuvre, c'est-à-dire par la transcendance. Dès lors définies par sa proposition, l'œuvre et sa

valeur auratique s'exercent moins à travers l'attention que par la relation qu'elles entretiennent avec le spectateur. Cette relation, Genette l'explique par la notion de transcendance, soit l'effet de l'œuvre sur le spectateur. La transcendance correspond à cette variation de signification et de valeur de l'œuvre devant son spectateur. Cet *effet Ménard*²⁴³, comme se plaît à le nommer Genette en référence à Borges²⁴⁴, traduit la charge anthropologique de l'œuvre qui transcende sa présence. La transcendance est une condition générale des œuvres qui trouve dans les thèses de la dématérialisation un écho intéressant. En effet, l'expérience commune de la transcendance est dérangée par l'émancipation allographique des arts visuels, notamment par leur rapport insistant au support photographique qui double et diffère leur transcendance.

Déstabilisés par la dissolution de la suprématie du modèle unique et de l'identité numérique des arts visuels, philosophes, historiens et critiques ont omis l'examen d'une possible immanence idéale de ces pratiques. Exaltée par la matière documentaire, cette nouvelle condition de l'art s'est traduite par la reproductibilité d'œuvres autrement dématérialisées. Alors enjeu de la « rematérialisation » des œuvres et symbole de l'émancipation allographique des arts visuels, le document artistique définit un nouvel usage de sa matière. Du script à l'œuvre, il incarne l'idéalité potentielle des pratiques visuelles et impose une solution théorique à l'embarras conjectural de la disparition de l'objet d'art. De Goodman qui, par sa définition du régime allographique, explique un mode de transmission de l'authenticité hors des limites matérielles de l'objet, jusqu'à Genette qui, à travers les formes intermédiaires et le régime conceptuel, questionne le décloisonnement de la relation de l'œuvre et de ses objets, l'esthétique analytique dénoue plusieurs enjeux de la disparition présumée de l'objet d'art. En effet, ces auteurs ainsi que quelques historiens d'art reconnaissent, à l'instar de nous-mêmes, dans cette ontologie particulière de l'œuvre, des issues aux problèmes de définition, à la dislocation de l'œuvre de sa matière et à la multiplication variable du projet artistique soulevés par les thèses de la dématérialisation. Néanmoins, cette structure théorique est complexe et présente certaines incohérences. Rochlitz soulève à ce titre l'étonnante subjectivité du statut des œuvres d'art d'après Genette. L'auteur considère l'identité des œuvres d'art hors du champ de l'esthétique, ce qui a l'avantage de démarquer

²⁴³ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 2 : La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 8.

²⁴⁴ Pierre Ménard est un écrivain imaginaire d'une nouvelle de Jorge Luis Borges dont le projet consiste en la réécriture à l'identique du *Don Quichotte* de Cervantes. In BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951, 224 p.

l'œuvre de son objet, mais aussi l'inconvénient de renvoyer le statut artistique à une valeur strictement subjective et intentionnelle. En fait, le jugement privé de la valeur esthétique d'une œuvre a peu d'influence dans la réalité des pratiques artistiques. Cela dit, lorsque Genette distingue l'œuvre de son objet, il décrit et explique des modes d'action de l'œuvre tout à fait concrets. L'étude de l'immanence par Genette permet de circonscrire le rôle de la documentation dans l'émancipation allographique des arts visuels et de déterminer les conditions d'existence nouvelles de ces objets d'art. Ensuite, la notion de transcendance ouvre le débat de la matière des œuvres à celui de leur réception et de leur action sur le spectateur. Si l'auteur néglige l'importante distinction entre la transcendance générale des œuvres et ses modes plus complexes dont il détaille l'expression, sa définition de la transcendance n'est pas moins pertinente à notre démonstration. Au contraire, les thèses de Genette sur la transcendance et ses modes complexes de l'immanence plurielle, des manifestations partielles et de l'œuvre plurielle font directement écho aux théories de la dématérialisation de l'art. Afin de respecter la factualité de la démarche de l'auteur et, principalement, d'établir l'apport théorique tangible de ses thèses, il importe d'activer les modes de transcendance complexe sur un corpus d'œuvres intégrant les enjeux de la dématérialisation suivant des conditions pratiques et technologiques actuelles. Pour tout dire, l'énonciation seule des modes de transcendance complexe ne peut témoigner de la persistance de l'objet d'art sans le concours de pratiques et d'œuvres à l'image des discours sur la dématérialisation. En somme, la reconnaissance de l'émancipation allographique demande peut-être plus qu'initiative, confiance et délégation²⁴⁵, soit la lucidité de congédier les systèmes théoriques désuets et *désœuvrés*.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 133.

Chapitre 3

PERSISTANCE DE L'OBJET

Les théories exprimées autour des transformations des objets arrivent à la conclusion générale d'une dissolution matérielle de l'art. La correspondance de la fin d'enjeux et d'évaluations différents révèle le rôle important du discours sur la compréhension de l'objet d'art. En fait, le discours et les perspectives théoriques partagés entre les philosophes, les historiens et les critiques d'art définissent la notion d'objet de la même manière qu'ils limitent aussi l'interprétation de ses variations. L'étude des fonctions de la documentation illustre bien le pouvoir du discours. Au-delà des usages documentaires et artistiques qui lui sont plus traditionnellement imputés, le document bénéficie d'une reproductibilité qui outrepassa sa condition première. Il participe effectivement de la reproduction du documenté et autorise de ce fait le transfert de l'authenticité du documenté à son produit. À lui seul, le document fait ainsi la démonstration d'une énorme omission du discours sur les objets. Il fonde en effet le début d'une réflexion sur la fonction et la légitimité des notions d'authenticité et de paternité des œuvres en art actuel. Le modèle allographique présenté par Goodman permet alors de sortir des discours préexistants à l'objet de manière à aborder spécifiquement la diversité du statut de l'objet dans l'œuvre. Repris par Genette comme un mode d'immanence, le régime allographique précise le déplacement de l'authenticité de la main de l'artiste à la dénotation des propriétés de l'œuvre auquel participe notamment la documentation. Au cœur de cette démonstration se manifeste en réalité une solution à la dématérialisation de l'art par le renouvellement du discours sur l'objet. Affirmé par la fonction allographique, la présentation de ce mode alternatif d'existence de l'art expose de nouvelles possibilités pour l'objet. La mise en action de la structure allographique rend intelligible les différents modes d'immanence, mais révèle aussi l'existence de son mode second, la transcendance. Par sa condition allographique, l'objet entretient avec l'œuvre des relations diverses qui évoquent les enjeux de la dématérialisation de l'art. Les démarches artistiques propres au corpus d'œuvre que nous allons analyser dans ce chapitre, soit l'appropriation, le son et le processus, et, plus largement, l'art contemporain inspiré du ready-made et des approches conceptuelles et relationnelles entraînent une émancipation allographique des arts visuels

comme l'illustre notamment toute la question de la notation explorée au précédent chapitre. Cette transformation ne signifie nullement la disparition de cet objet; il persiste, mais sous un régime d'immanence différent. Cette émancipation allographique est particulièrement évidente lorsqu'on s'intéresse à la transcendance des œuvres, c'est-à-dire à la relation entre l'objet d'immanence et l'œuvre, et leur action sur le spectateur. L'étude de la transcendance trace une ligne nette entre l'œuvre et les jeux de discours. Elle départage l'exercice de l'œuvre des attentes théoriques qui sont autrement confondus dans les discours sur la dématérialisation. Le présent chapitre est donc dédié à l'examen des trois modes de transcendance complexe identifiés par Genette. Ces modes détaillent spécifiquement le fonctionnement des œuvres qui ne consistent pas en un objet unique ou original, mais s'incarnent en plusieurs objets physiques ou idéaux. En fait, l'émancipation allographique des arts visuels bouleverse l'exercice ordinaire de la transcendance puisque ces œuvres reposent sur plusieurs objets qui fonctionnent tous selon des modalités différentes, générant de ce fait des contextes de réception distincts pour une seule et même œuvre. L'émancipation allographique des arts visuels brouille la relation des œuvres à leurs objets de telle sorte que le jeu de la transcendance ne se fixe pour ainsi dire jamais. Autrement dit, de la dé-spécification du médium à l'immatérialité conceptuelle jusqu'à l'œuvre processuelle relationnelle, les conditions de la disparition de l'objet trouvent, dans les modes de transcendance complexe exposés par Genette, explications et éclaircissement. En effet, la pluralité opérable, la partialité et la pluralité d'immanence exposent les variations d'engagement et d'échange entre l'œuvre et son objet observées par les thèses de la dématérialisation. En appliquant le cadre théorique de la transcendance à des œuvres répondant autant aux critères de dissolution matérielle qu'aux enjeux spécifiques de la création actuelle, il sera enfin possible de mettre à jour les failles du discours sur l'objet d'art depuis le ready-made. Notre objectif n'est pas de substituer aux discours de la dématérialisation d'autres discours, mais de renouveler notre approche des œuvres de manière à reconnaître la diversité formelle des objets d'art. Ainsi, nous articulerons notre démonstration à partir des critiques existantes des œuvres du corpus auxquelles nous répondrons à partir du cadre théorique de la transcendance. Il s'agit en fait d'exposer, dans un premier temps, les écueils théoriques du discours sur la dématérialisation, puis, dans un second temps, d'aborder les variations méthodologiques inspirées par la transcendance. Enfin, en dernier lieu, d'examiner la complexité des divers modes d'existence de l'objet d'art afin de mettre en évidence que cette complexité n'est d'aucune façon réductible à la seule immatérialité de l'œuvre d'art. Dans cette perspective, un corpus

d'œuvres succinct permettra d'approfondir la structure allographique et les modes d'action de la transcendance. La sélection du corpus illustre une interprétation nouvelle des enjeux de la disparition de l'objet, c'est-à-dire qu'il recouvre, non pas les médiums « dématérialisés » en eux-mêmes, mais plutôt la nature de leur influence sur la présence matérielle de l'œuvre. Ainsi, le corpus représente, à partir de médiums spécifiques à la réalité médiatique des arts d'aujourd'hui, les trois cas de disparition de l'objet identifiés respectivement par les philosophes, les historiens d'art et les critiques. Ces études de cas visent, en somme, à réhabiliter la distinction importante non seulement l'œuvre et son objet, mais aussi entre l'œuvre et le discours sur elle.

3.1 Dé-spécification et pluralité opérable

En tant que représentation contemporaine des enjeux de la dématérialisation tels qu'observés chez le ready-made, le premier cas du corpus est la vidéo *Home Stories*¹ réalisée en 1990 par le cinéaste allemand Matthias Müller. Le film consiste en une succession de scènes tirées de mélodrames américains des années 40 et 50 qui, filmées à partir d'un écran de télévision, sont organisées par le cinéaste selon leur motif de manière à recréer une nouvelle structure narrative. L'intérêt de *Home Stories* dans



Figure 9. Matthias Müller, *Home Stories*, film 16mm, son et couleur, 1990, 6 minutes.
Images tirées de la vidéo.

¹ Figure 9

le cadre de cette démonstration est sa réinterprétation actuelle des stratégies d'appropriation et de transsubstantiation du populaire propres à Duchamp. En effet, Müller présente une œuvre qui, à l'instar du ready-made, met vigoureusement à mal le critère d'authenticité et la définition objective de l'art dans la perspective contemporaine de la postproduction. En accord avec la définition de postproduction que propose Bourriaud, l'artiste utilise la technique du montage de manière à «reprogrammer²» l'objet existant. On reconnaît notamment chez Müller les indices d'une dématérialisation d'abord par le changement de statut qu'il enjoint à son objet sans le modifier, puis par la présentation d'une œuvre pressentie comme étant non-originale. De plus, comme avec le ready-made, le critère de réexposition spécifique à la sélection de mon corpus se trouve à être implicite à l'acte d'appropriation. Dans ce cas-ci ce n'est pas l'œuvre qui est la cible d'une réactualisation, mais les objets qui la composent. Toutefois, à la différence de Duchamp, le cinéaste n'oppose pas son œuvre au non-art, mais plutôt à la culture populaire. En d'autres termes, la recontextualisation propre à la démarche appropriative ne se destine plus à l'objet trouvé anonyme, mais au matériel original signé. Cette diversification de Müller amène le débat de l'appropriation comme technique culturelle vers des considérations sur les implications morales de l'acte, mais aussi vers une réflexion quant à la hiérarchie effective des produits culturels. Ainsi, en sondant les différentes limites entre exploration et exploitation, art et divertissement, et même entre arts visuels et cinéma, *Home Stories* propose une interprétation plus étoffée de la polémique autour de la corrélation entre la valeur de l'œuvre et son intégrité artistique déjà introduite par le ready-made. L'œuvre de Müller constitue un terreau propice pour abandonner les circonspections autour de la fin du critère d'authenticité et l'absence de définition objective de l'art depuis la rupture duchampienne. Justement parce que *Home Stories* déjoue l'épreuve d'originalité, ce cas permet d'approfondir la discussion sur l'émancipation allographique de l'art. Néanmoins, l'étude de *Home Stories* sera surtout le lieu de la démonstration de la persistance de l'objet par pluralité opérable, c'est-à-dire qu'un même objet puisse être à la source de plusieurs œuvres originales.

3.1.1 *Home Stories*

À l'instar de la démarche appropriative intrinsèque au ready-made, Müller détourne avec *Home Stories* des images de leur contexte habituel. Si Duchamp privilégie les objets

² BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, op. cit., p. 6.

industriels et banals, Müller s'intéresse plutôt au cinéma et à la culture de masse comme formes industrielles et banalisées de l'image. Au-delà de ses analogies, les ready-made et *Homes Stories* partagent plus particulièrement une distance opératoire d'avec la main de l'artiste et une certaine reproductibilité liée à leur objet et leur condition matérielle. En effet, de Duchamp à Müller le statut d'artiste semble être la seule condition de la reconnaissance artistique de l'objet. L'objet, alors dévalué au profit de l'appropriation, encourage les lectures d'une dématérialisation de l'art comme si l'œuvre pouvait se passer de son existence concrète. Toutefois, le fondement de démarches telles celles de Duchamp et Müller est de faire plusieurs œuvres à partir d'un même objet. En fait, la transformation de la fonction de l'objet est primordiale à l'œuvre et définit son mode de transcendance. Sans objet, la procédure n'a aucun effet puisque la pluralité opérée de son objet fonde l'œuvre.

L'objet de *Home Stories* consiste en l'agencement thématique par l'artiste des scènes enregistrées de manière à recréer une tension narrative dans la répétition des gestes, regards, actions ou expressions faciales représentés. De plus, Müller a soigneusement retiré les scènes en cuisine ou celles où l'on retrouve des hommes ou des enfants. La série révèle alors non seulement la répétition structurelle et thématique inhérente au cinéma hollywoodien, mais aussi le vide derrière ces récits convenus. Tandis que *Home Stories* dévalorise la recherche de sens dans le film, la succession des scènes révèle leur potentiel métaphorique individuel, si bien, que, dans cette tension entre le global et le particulier, se dessine la logique de la mise en scène de Müller. En effet, l'accumulation n'immunise pas l'œuvre du kitsch. Au contraire, l'artiste conserve le caractère original et mélodramatique de ses sources sans les critiquer ou les exalter de sorte de préserver la tension dramatique des images. Ainsi, l'accumulation affirme la relation des images les unes aux autres comme une forme condensée de la narration. Müller explore et déconstruit la formule dramatique du récit. Commissaire et maître de conférences en esthétique et théorie du cinéma, Christa Blümlinger commente l'approche de l'artiste :

*Müller also shows his sense for genre analysis by working out the degree of condensation that is shifted through the mise-en-scène of these films into the inner space of the figures and that sublimates the dramatic conflict into decor, color, gesture, and the composition of the frame.*³

³ BLÜMLINGER, Christa, «On Matthias Müller's Logic of Appropriation», in *The Memo Book: Films, Videos and installations by Matthias Müller*, Berlin, Vorwerk 8, 2005, p. 73.

L'artiste organise les fragments dans la perspective d'une nouvelle structure narrative ou, comme le résume le spécialiste en cinéma d'avant-garde, Marc Siegel, et Daniel Hendrickson: «*Müller presents us with the effects (and the affects) of narrative without the narratives.*⁴» Il s'inspire des techniques de montage classiques qu'il rejoue dans la chaîne d'action et de réaction de *Home Stories* à travers les jeux de regard et les coupes dans les mouvements. Cette suite d'images chargées en émotion ainsi exposées hors de leur contexte narratif tend à fondre toutes les actrices en une seule et propose en ce sens une version décalée du glamour typique de l'âge d'or d'Hollywood. En fait, le schéma narratif de *Home Stories* repose sur un système de cause et d'effet interrompus et délocalisés dont la structure tient à la seule identification des codes exploités.

Le cinéma hollywoodien des années 40 et 50 a établi les codes et les usages qui définissent encore aujourd'hui la communicabilité du cinéma populaire. Comme le souligne la commissaire Stefanie Schulte Strathaus, Müller exploite un «*universal language of gesture that encompasses both cinematic and everyday modes of communication*⁵» et démontre indirectement l'intensité de l'inscription de ce langage en chacun de nous. Ainsi, *Home Stories* évoque le confort des stéréotypes hollywoodiens où, des intrigues aux expressions faciales, tout est connu et prévisible. Toutefois, par la rigidité de la structure et la répétition du modèle, l'artiste suspend les codes et déçoit nos attentes en rendant l'expérience plus inconfortable que l'inverse. Blümlinger souligne: «*The essential here is that Home Stories makes visible the principle of the transparency of classical montage by locating the spectator position with the suture between the shots.*⁶» De cette façon, Müller rappelle que même le cinéma plus artistiquement avant-gardiste fonctionne néanmoins selon certains codes. Le spectateur doit donc se soustraire à ses habitudes passives afin de jouer à reconnaître, anticiper et assumer ce nouveau modèle narratif et une nouvelle histoire. *Home Stories* partage effectivement une maîtrise du discours cinématographique avec son spectateur. L'imaginaire d'Hollywood n'est pas tellement représenté de manière dogmatique. En fait, le programme pur de l'esthétique hollywoodienne est soumis à la structure de l'œuvre et s'imprègne d'un autre type de fiction. «*Home Stories recirculates images as gossip and in doing so, it, like all*

⁴ SIEGEL, Marc et Daniel HENDRICKSON, «That Warm Night in the Park», in *The Memo Book: Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 215.

⁵ SCHULTE STRATHAUS, Stefanie, «All that Heaven Allows. Breath. Passages. Between Cinema and Art», in *The Memo Book: Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 25.

⁶ BLÜMLINGER, Christa, «On Matthias Müller's Logic of Appropriation», in *The Memo Book: Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 73.

*gossip, constructs intimacies with willing audiences.*⁷» En vérité, tel que le soulèvent Siegel et Hendrickson, la recirculation des images proposée par Müller favorise l'illusion d'une intimité. Au cœur de la confidence ou du ragot, le spectateur participe à la conspiration de l'image et intègre au récit sa propre histoire. La récupération des images par l'artiste souligne les associations d'ordre culturel mais aussi l'apport personnel à la construction de la narration. La juxtaposition des modes fictionnels dans la réception de *Home Stories* ouvre alors une nouvelle perspective sur le contenu de l'œuvre: «*It was also a film about how we watch Hollywood films.*»⁸ Pour tout dire, la récupération des images, mais aussi des artifices et de la mise en scène typiques du cinéma hollywoodien, implante une dimension sensible et une approche individualisée dans la mémoire collective stimulée par l'œuvre.

Des années soixante à quatre-vingt, l'installation vidéo a participé au transfert du rôle actif de l'œuvre au spectateur jusqu'à l'actualisation des happenings de sorte que le dispositif de son exposition s'est graduellement détaché de ses conditions purement cinématographiques. *Home Stories* reflète cette modification du dispositif cinématographique en un espace artistique notamment par la diffusion en boucle de la vidéo. En fait, le passage à un dispositif d'exposition artistique marque la dissolution du rapport spatio-temporel cinématographique traditionnel. La perception et la mémoire n'ont pas le même rôle à jouer dans la réception de la vidéo selon que ses conditions d'exposition soient cinématographiques ou artistiques. L'appropriation de Müller implique un arrangement spatial et temporel des fragments en opposition au dispositif de présentation du cinéma conventionnel fondé sur la passivité du spectateur. Dans un cadre artistique, le spectateur ne peut difficilement *que* voir le film, il expérimente les ruptures et la boucle si bien qu'il fonde aussi ses propres attentes quant au récit. L'installation vidéo offre la possibilité de diffuser les images simultanément et continuellement et permet leur reformulation permanente par le montage et des configurations nouvelles. Ainsi, l'abolition du cours linéaire du film balise l'espace artistique. Toutefois, *Home Stories* ne nie pas la construction linéaire du récit, mais en exalte plutôt la forme. Le principe de l'arrangement spatio-temporel est inhérent à l'œuvre de Müller. À vrai dire, depuis sa contribution indéniable aux débats esthétique sur l'art contemporain et la dématérialisation de l'art, la vidéo en tant qu'art visuel s'impose comme un outil conceptuel critique. Le dispositif artistique convoque des notions de transfert et d'immersion près de ce que

⁷ SIEGEL, Marc et Daniel HENDRICKSON, «That Warm Night in the Park», in *The Memo Book: Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 217.

⁸ *Ibid.*, p. 215.

de Mèredieu décrit comme «une immatérialité ou dimension abstraite des programmes⁹» tout en préservant, par ses supports, «une dimension de matérialité non-négligeable¹⁰». Cette tension entre les parts concrètes et suggérées de l'installation vidéo questionne la valeur rituelle de l'exposition et son universalité présumée. Mieux, elle fait de l'installation vidéo un art d'exposition. Cette dualité matérielle se double d'un rapport ambigu entre le média de masse et son dispositif artistique qui tend paradoxalement à attribuer une aura à l'objet vidéo et son installation. Philosophe de l'art, Juliane Rebentisch prétend à ce sujet dans son étude de l'installation cinématographique¹¹ qu'étendre l'aura à une telle forme d'art est précisément le signe de sa détérioration au cours du XX^e siècle. En fait, la reconnaissance d'une aura au cinéma par le biais du dispositif artistique s'appuierait sur des conditions extrinsèques à l'œuvre. En opposant ainsi la reproductibilité du médium à l'unicité du dispositif, Rebentisch occulte leur indistinction dans l'usage qui ne retiendra malgré tout que l'expérience *hic et nunc* de l'installation. À vrai dire, l'installation transpose la candidature de l'œuvre du cinéma aux arts visuels et transforme de ce fait la nature de la relation à l'objet et à sa reproductibilité. Le dispositif de *Home Stories* distance l'œuvre d'une relation strictement nostalgique au cinéma qui limiterait son interprétation aux citations d'images ou à la reproduction de la boîte noire d'une salle de cinéma.

On his way to the art gallery, Müller took a container full of movie images along with him. But what is more decisive, is that his way there itself follows a cinematic movement, that, once he has arrived, turns the exhibition space into a cinematic space, even when the typical cinematic apparatus of projector and screen are missing.¹²

Pour tout dire, l'installation esquisse une frontière fragile entre le dispositif cinématographique et l'espace artistique en ce sens où elle interroge sa propre position. L'installation s'impose dans cette perspective autant comme le propre du cinéma que le cinéma, comme un acteur convenu de l'art moderne et contemporain.

Des avant-gardes à aujourd'hui, l'inclusion du cinéma aux expositions d'arts visuels a conduit à la formation d'un discours théorique autour de son statut. Entre les nuances floues distinguant le genre cinématographique du statut de la vidéo, le cinéma adopte graduellement

⁹ De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 477.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ REBENTISCH, Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin, Sternberg, 2012, p. 183-184.

¹² SCHULTE STRATHAUS, Stefanie, «All that Heaven Allows. Breath. Passages. Between Cinema and Art», in *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 9.

le langage de l'art contemporain. Il abandonne le classement par genre (fiction, narratif, documentaire, expérimental) pour un statut, qu'il soit artistique, industriel, documentaire, etc. Ce processus relativement récent culmine, tel que le précise l'auteur caché sous le pseudonyme de George Kaplan¹³, au début des années 2000 avec la participation d'institutions qui, comme le centre Pompidou, privilégient un classement en termes de mouvements artistiques et historiques. Le cinéma expérimental et l'évolution technique affirment enfin l'existence d'un type artistique de cinéma en témoignant de sa capacité à soumettre un nouveau regard sur la réalité. Le travail de Müller n'est pas indifférent à ce processus de reconnaissance. Kaplan explique à ce sujet que Müller «*is increasingly ascribed to the world of art, and thus to its critical distance from the practices and narratives of the commercial dream factories in and outside Hollywood*¹⁴». En effet, la réflexion sur le statut de l'œuvre cinématographique déborde avec *Home Stories* du médium pour s'insérer dans le contenu de la vidéo. Müller manipule les hiérarchies entre les statuts populaire et artistique du cinéma qu'il met en scène à travers la notion de reproductibilité. *Home Stories* incarne en vérité une réflexion habile sur la reproductibilité du médium et du statut culturel. Kaplan explique que, contrairement aux arts visuels et même s'il est sans contredit reproductible, le film n'est pas considéré au cinéma comme un média de masse. En fait, les références aux médias de masse sont à l'intérieur du film. Ce n'est que lorsqu'un statut artistique est accordé au film et qu'il prend une valeur culturelle que la reproductibilité devient un enjeu. Symbolisé notamment par l'exigence d'une limitation aux tirages du film, le statut artistique du cinéma implique une réorganisation de la définition et de l'usage de l'œuvre cinématographique.

*Some call it "popmodern": copying, reproducing and altering already existing icons and symbols, so that the aura of uniqueness disappears, as does the cult of genius of a bourgeois world that as always been ideological.*¹⁵

Ainsi, le statut artistique, loin de libérer le cinéma, l'amène néanmoins vers la recherche et le métissage des médiums, des techniques et des motifs. En entretien avec l'auteur Scott MacDonald, Müller s'exprime à ce sujet : «*I can transform the individual works into a larger*

¹³ George Kaplan est le nom du personnage fictif pour lequel est pris le héros de *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock.

¹⁴ KAPLAN, George, «Can Films Be Friends», in *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 47.

*whole, something that is hindered when a single film or video is presented at a festival.*¹⁶ »

Entre les statuts artistique et cinématographique réside effectivement un flou théorique. Si certains cinéastes font le pas du côté des arts visuels, la critique leur emboîte rarement le pas. Les expositions de courts métrages et d'art médiatiques en galerie sont souvent ignorées par la critique cinéma, voire exclues des filmographies de cinéastes. En vérité, ces champs sont aussi difficiles à définir l'un face à l'autre que leur définition semble vaine. L'interdisciplinarité plus courante et certainement plus fluide des artistes et cinéastes, rappelle que ce n'est pas autant l'objet qui exige une réévaluation que le discours critique qui l'entoure et le porte.

À l'instar du ready-made à son époque, les arts médiatiques confondent aujourd'hui les catégories d'objet présentes dans les arts visuels.

*The work of Matthias Müller is an example of the development from the cinematic perspective, one that crosses its borders without exhibiting them, since the crossing is already inherent in his films.*¹⁷

L'avènement du cinéma comme médium artistique transforme l'exercice culturel du cinéma et de l'art. En effet, la perte de l'aura engagée par la reproductibilité du média cinématographique trouve dans l'espace artistique un renouvellement de ses conditions par l'installation. Cependant, comme le remarque Schulte Strathaus: «*Finally film seemed to gain recognition as art and there it was vanishing.*»¹⁸ » L'installation médiatique est en tension avec les catégories existantes d'objet, elle donne à l'œuvre l'unicité et la valeur artistique que le médium entrave de telle sorte que son statut devient dépendant du discours et de l'interprétation. En jouant la reproductibilité de la forme dans le contenu, l'œuvre de Müller actualise ainsi la problématique de l'objet du ready-made puisque ce ne sont pas les propriétés physiques de l'objet qui font l'œuvre, mais bien sa mise en scène et le discours qui le définissent comme tel.

3.1.2 Œuvre plurielle

Amplement étudiées en ce sens, la reproductibilité du médium et la distance entre

¹⁶ MACDONALD, Scott et Matthias MÜLLER, « - A Conversation », in *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 255.

¹⁷ SCHULTE STRATHAUS, Stefanie, « All that Heaven Allows. Breath. Passages. Between Cinema and Art », in *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 33.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

la main de l'artiste et l'œuvre apparaissent d'emblée tels les facteurs de la distinction de l'immanence du ready-made. Toutefois, une mise en contexte de ces enjeux avec *Home Stories* révèle plutôt le rôle important de l'appropriation dans l'émancipation allographique de ce type d'œuvre. En effet, avant le partage des propriétés constitutives et contingentes, elle-même plutôt frauduleuse, l'œuvre de l'appropriation s'affirme comme infalsifiable. Le produit d'une usurpation peut difficilement être un candidat à la contrefaçon, d'autant plus que l'originalité de l'œuvre ne repose tout compte fait que sur sa recontextualisation et le discours. La rupture avec la notion de spécificité du médium artistique met certainement en lumière les jeux de discours et leur influence sur le statut artistique. Par contre, les discours ne peuvent se substituer à l'objet. En fait, bien que le contenu de l'œuvre de l'appropriation transcende sa forme, la transcendance ne peut s'accomplir sans immanence.

À la source des recherches de Goodman, l'impossibilité de contrefaire certaines œuvres sans produire tout simplement une nouvelle manifestation correcte de l'œuvre a fondé les bases théoriques de l'état allographique. Repris ensuite par Genette comme un régime d'immanence, le régime allographique s'est étoffé d'une définition plus explicite. L'existence double d'une œuvre entre les propriétés de son objet d'immanence et celles de sa manifestation indique, selon Genette, une immanence allographique. Selon des perspectives assez différentes, ces deux auteurs conviennent néanmoins du rôle fondamental que joue la dénotation dans l'indentification et le mode de fonctionnement de l'état allographique. La dénotation renseigne sur le partage des propriétés constitutives et contingentes de l'œuvre. En fait, elle codifie plus qu'elle ne détermine le régime allographique. La dénotation permet le diagnostic du régime allographique, mais elle n'en est pas une condition. L'interprétation libre de la notion de contrefaçon par l'œuvre de l'appropriation illustre le rôle spécifique de la notation dans le régime allographique, puisqu'elle est l'outil par lequel ses objets s'émancipent de la copie. En effet, au contraire du régime autographique où l'objet d'immanence est perceptible et manifeste de par lui-même l'œuvre, l'œuvre allographique et appropriative implique une distinction entre son immanence et sa manifestation. L'œuvre de l'appropriation consiste essentiellement en son acte, l'œuvre se définit alors par sa proposition de transformer le statut de tel objet ou de telle image. Toutefois, l'acte n'exclut pas nécessairement la spécificité de l'objet. Les traditions culturelles qui fondent la distinction entre les régimes autographique et allographique sont les mêmes qui accordent à l'objet approprié son statut et sa spécificité. Le ready-made a bouleversé ces traditions en

invalidant les propriétés originales de l'œuvre. Plutôt qu'une «non-œuvre», l'appropriation présente ainsi une nouvelle œuvre où, souvent, la perception est sans importance pour la pertinence de l'œuvre. Binkley explique à ce sujet : «Une œuvre d'art est une "pièce", et, en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ni même un objet tout court.¹⁹» Cette proposition de l'auteur sort des débats sur la reconnaissance artistique de l'objet pour s'intéresser à son fonctionnement. Il importe peu de savoir si le ready-made est de l'art, Binkley remarque seulement qu'à la différence des autres produits artistiques il n'exige pas d'être contemplé pour être apprécié. Une description suffit. Il précise :

Il y a des pratiques artistiques (c'est le cas d'une grande partie de ce qu'on appelle l'art traditionnel) qui se servent essentiellement des apparences visuelles. Pour connaître une œuvre relevant de ces pratiques, il faut connaître ses propriétés visuelles, et cela veut dire qu'il faut en faire l'expérience directe, c'est-à-dire qu'il faut percevoir son apparence visuelle.²⁰

Ainsi, à la différence de certaines pratiques, les propriétés visuelles sont, selon Binkley sans importance pour une «pièce». Il ajoute :

D'autres traditions artistiques, en revanche, se servent principalement d'idées. Pour connaître une œuvre d'art de ce genre, il faut connaître l'idée qui la sous-tend. Et pour connaître une idée on n'a pas besoin d'une expérience sensorielle spécifique.²¹

En d'autres termes, une «pièce» en art correspond à ces œuvres où le mode de réalisation et les propriétés visuelles sont secondaires par rapport à l'idée exprimée. Le philosophe explique qu'une œuvre est une combinaison d'aspects physiques objectivables et d'aspects esthétiques essentiellement non-objectivables puisque souvent incommunicable de manière définitive.

Si les qualités esthétiques dépendent des qualités non esthétiques, l'identité d'une œuvre d'art esthétique peut être établie à l'aide des conventions qui régissent des qualités non esthétiques.²²

¹⁹ BINKLEY, Timothy, « "Pièce" : contre l'esthétique », *Esthétique et poétique*, op. cit., p. 34.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 47.

La dé-spécification de médium durant le XX^e siècle a amené l'art d'après Binkley à un état de plus en plus non esthétique, en ce sens où :

Il existe des œuvres d'art qui sont présentées comme des «multimedia»; d'autres (comme celles de Duchamp) ne peuvent trouver de place dans aucun support communicationnel.²³

Dans cette perspective, l'appropriation apparaît à plusieurs égards comme l'articulation artistique de la notation allographique. En effet, l'appropriation et la dénotation indexent l'œuvre comme «pièce». En fait, à partir des stratégies de recontextualisation de Duchamp, il est possible d'identifier un système de notation propre à l'appropriation. La transsubstantiation de l'objet en œuvre repose sur cinq transactions capitales : le déplacement de l'objet dans un contexte artistique, sa dé-fonctionnalisation, une signature, une date et, conformément à la thèse de Binkley²⁴, un titre. Auxquelles s'ajoute une sixième transaction «facultative», soit une photo comme, par exemple, celle de Stieglitz publiée un mois après le Salon des indépendants de 1917, sans laquelle il n'y aurait probablement jamais eu ni objet ni scandale. Aussi, en regard des conclusions exposées par de Wolf²⁵, il est possible d'ajouter une septième transaction «rétrospective», c'est-à-dire la copie de l'œuvre, voire sa multiplication institutionnalisée. Grâce à ces transactions, un urinoir, une pelle et une roue de bicyclette ne seront plus jamais de simples objets. *Home Stories* opère quant à elle de manière plus subtile, car l'objet de l'appropriation de Müller bénéficiait déjà d'un statut, si ce n'est artistique, à tout le moins culturel. Les similitudes entre la dénotation et l'appropriation démontrent non seulement le caractère intrinsèquement allographique des œuvres de l'appropriation, mais interrogent aussi le rôle des qualités esthétiques dans ce type d'œuvre. À la lumière des stratégies d'appropriation et du modèle allographique, il apparaît en effet que l'œuvre d'art est moins une question de travail que de conception. En vérité, les œuvres d'art sont identifiées selon un système intentionnel et non extensionnel. Ainsi, il n'est nullement nécessaire qu'un objet soit différent pour exprimer différente chose. Il suffit seulement que l'objet soit spécifié, voire indexé, comme deux «pièces» différentes. Binkley précise :

²³ *Ibid.*, p. 53.

²⁴ «Les titres de Duchamp ne nomment pas les objets; ils dotent en quelque sorte les choses de manches par où on peut les saisir. Ils attirent l'attention sur le cadre artistique à l'intérieur duquel les œuvres d'art sont indexées par leurs titres et par d'autres moyens. La culture contamine l'œuvre.» *Ibid.*, p. 55.

²⁵ En résumé, de Wolf démontre que les copies des ready-made ont leur propre authenticité à l'égard de leur processus de création. In De WOLF, Hans Maria, «L'as-tu vu, ce ready-made? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp», *L'art même*, op. cit.

C'est la pratique du ready-made qui démontre qu'une œuvre d'art est une pièce et non pas une personne. On sait que Duchamp a sélectionné des objets communs et les a transformés en œuvres d'art simplement en les indexant comme œuvres d'art.²⁶

Autrement dit: «Les contextes culturels dotent les objets de significations spéciales et déterminent ce qui est de l'art.²⁷» Le ready-made a établi une nouvelle convention, celle de l'indexation ou de l'appropriation qui est parvenue selon le philosophe à légitimer l'art non esthétique. L'analyse de Binkley sort des limites des objets et interroge les codes de la création artistiques, ce qui l'amène à la conclusion que tout art n'est pas esthétique. Il résume:

Une œuvre d'art est une «pièce» indexée à l'intérieur des conventions de la pratique artistique, et le fait qu'elle soit une œuvre d'art n'est pas déterminé par ses propriétés, mais par sa localisation dans le monde de l'art.²⁸

En d'autres termes, l'esthétique ne se limite pas aux phénomènes artistiques. Cependant, rien n'empêche, à l'inverse, d'éprouver une expérience esthétique devant une œuvre non esthétique. Dans son article «*Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917*», Camfield expose comment le ready-made peut effectivement susciter une expérience esthétique. En retraçant les débats autour de la candidature de *Fontaine* au Salon des indépendants de 1917, Camfield discerne les différentes réceptions du ready-made notamment celle qui, à l'instar de sa propre expérience, accorde à l'objet une dimension esthétique. L'historien d'art s'explique:

*I found myself fascinated with the formal properties of Fountain and convinced that Duchamp had achieved a fusion of visual and intellectual properties which made it a masterpiece in his oeuvre, rather than the amusing or offensive anti-art object it was often portrayed as at that time.*²⁹

Entre le rejet artistique de l'objet ou sa reconnaissance comme objet d'art non-esthétique, il est possible de reconnaître au ready-made un statut artistique et esthétique. Citant Walter

²⁶ BINKLEY, Timothy, «"Pièce": contre l'esthétique», in *Esthétique et poétique*, op. cit., p. 62.

²⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

²⁹ CAMFIELD, William, «Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917», *Dada/Surrealism*, n°16, 1987, p. 65.

Arensberg, Camfield voit dans le ready-made une véritable contribution esthétique³⁰. Si beaucoup d'auteurs révoquent la thèse de l'expérience esthétique en référence au texte de Duchamp «À propos des "ready-made"³¹», Camfield soutient plutôt que l'intention de l'artiste ne peut empêcher l'objet d'engager une expérience esthétique. En fait, comme le soulève l'historien : «*Fountain was a solitary item placed on a pedestal*», en ce sens où hors de l'atelier et détachée de la série de ready-made, *Fontaine* invite à être reçue esthétiquement. Ainsi, l'indexation de la «pièce» dans un contexte artistique permet non seulement sa réception artistique, mais ouvre aussi une porte à l'appréciation esthétique. La réception esthétique est souvent implicite au statut artistique, cependant, rien n'indique qu'elle doit être satisfaite ou plaisante pour exister.

Rappelons le, il y a attitude esthétique lorsque un objet est considéré pour ses seules qualités aspectuelles, en vue d'une satisfaction, que cette satisfaction soit obtenue ou non.³²

La philosophe Carole Talon-Hugon soulève en fait qu'il n'y a pas, contrairement à la thèse de Binkley, d'«objets esthétiquement si pauvres qu'ils ne méritent pas qu'on s'y arrête³³». Elle ajoute : «Toutefois, même si la satisfaction esthétique ne vient pas récompenser l'attention portée à l'objet, ce dernier a néanmoins fait l'objet d'un regard esthétique³⁴.» En réalité, on peut difficilement affirmer que la description d'une œuvre est certainement plus adéquate que sa manifestation. Le concept n'informe en rien, pour reprendre la formule de Genette, sur le pourquoi, le combien et le comment³⁵ de l'œuvre. Ceci dit, les notions de «pièce» et d'index donnent un éclairage nouveau sur l'absence de critères dénoncée par les thèses de la dématérialisation. Le caractère artistique d'un objet est une question de perception, l'œuvre fonctionne en tant que telle en regard de son contexte de présentation et de réception, voire son contexte d'indexation. Sans être inutiles à l'expérience, les critères esthétiques sont néanmoins secondaires à l'appréciation d'une «pièce». Cette conclusion est d'autant plus évidente dans le cas d'une œuvre de l'appropriation puisque ses propriétés esthétiques sont partagées avec un objet dont l'identité n'est pas implicitement artistique.

³⁰ *Ibid.*, p. 70.

³¹ DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976, p. 191-192.

³² TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, p. 127.

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 174.

Pour tout dire, la particularité manifeste d'une œuvre de l'appropriation est d'intégrer les dispositifs de dénotation ou d'indexation à même sa forme et son contenu.

Comme le ready-made, *Home Stories* excède son immanence. En vertu de leur qualité de « pièce » et de leur nature appropriative, ces œuvres réinterprètent ces modalités d'existence hors de leur manifestation matérielle. En fait, l'activité de l'œuvre transcende sa forme. L'indexation de la « pièce » dans un cadre artistique témoigne de la qualité attentionnelle du statut artistique et, dans un vocabulaire propre à Genette, de la pluralité opérable de l'œuvre. Il explique :

C'est ici l'œuvre, comme objet de réception et de relation esthétique, qui revêt, selon les circonstances et les contextes, des allures et des significations différentes. Cette sorte de diffraction opérable peut prendre deux formes, dont l'une, d'ordre physique, est propre au régime autographique, tandis que l'autre, d'ordre fonctionnel, affecte également les deux régimes.³⁶

À vrai dire, Genette interroge l'effet des transformations physiques sur les objets. Indifféremment de leur régime d'immanence, les objets sont, en regard de leur identité numérique, uniques. Toutefois, l'auteur précise qu'ils sont, du point de vue qualitatif, théoriquement immuables que dans l'instant présent de même que, du point de vue de leur persistance, ils sont temporellement pluriels. Les objets, autographiques ou allographiques, vieillissent de telle sorte que leur identité spécifique se modifie sans cesse. À ce sujet, Genette précise que ces modifications peuvent être d'ordre motivé ou spontané, mais, dans tout les cas, la transformation de l'identité spécifique d'un objet relève de l'évidence, voir du fait universel. L'identité spécifique d'un objet se définit par deux types de propriétés, celles qui lui sont internes, soit la composition, la forme ou la fonction de l'objet, et celles qui lui sont externes, comme son emplacement et sa relation avec le site ou l'environnement. Ces dernières propriétés de l'œuvre soulèvent un point important. Comme l'explique l'auteur : « Un objet unique est par définition situé en un seul lieu, et ce lieu est toujours, quoique à des degrés divers, pertinent à son être.³⁷ » En vérité, très peu d'œuvres sont physiquement intransportables, comme le précise d'ailleurs l'auteur, l'existence et le fonctionnement des institutions reposent justement sur cette possibilité. La relation symbolique des œuvres à leur site complique cependant cet état de fait. L'idée d'une identité spécifique

³⁶ *Ibid.*, p. 259.

³⁷ *Ibid.*, p. 263.

suppose qu'une limite puisse être posée aux modifications et aux altérations des propriétés externes. Pourtant, les changements d'identité spécifique liés au temps ou à l'espace sont assez courants, si bien, que les œuvres uniques sont aussi, dans cette perspective, plurielles. En résumé, l'identité spécifique d'une œuvre autographique change constamment parce que l'état présent de son objet d'immanence est sans cesse en évolution. Toutefois, l'identité numérique de l'œuvre autographique se maintient stable et constante. Genette conclut alors «qu'en le même objet sont venues immaner successivement plusieurs œuvres, si l'on appelle "œuvre" ce qui, dans un objet, exerce une fonction artistique³⁸». Pour sa part, l'œuvre allographique est un individu idéal, donc, immuable, elle se définit à partir de son identité spécifique si bien qu'elle ne peut supporter aucune modification sans devenir autre. Genette ajoute à propos de l'objet :

Ce qui peut arriver en revanche, c'est que je ne le «lise» pas – ou, pour être plus littéral, que je ne le *compre*ne pas de la même manière. En ce cas, bien sûr, ce n'est pas lui qui aura changé, c'est son lecteur. Ce changement-là est même, de nouveau, inévitable, car le lecteur n'est pas, lui, un individu idéal; et encore moins le public, qui n'a rien d'un individu.³⁹

Ce dernier point amené par Genette expose en quelque sorte le revers de la thèse de Binkley, soit la question de la réception de la «pièce». En réalité, sans changer de contexte d'indexation, une œuvre ne produit jamais exactement le même effet ou n'inspire la même interprétation. Ainsi, la pluralité inscrite dans la notion de «pièce» n'est pas exclusivement fonctionnelle, mais aussi attentionnelle et réceptionnelle.

Dire qu'un objet d'immanence qui change de fonction, et par exemple qu'un texte qui change de sens, devient une autre œuvre n'est ni «vrai» ni «faux», c'est la conséquence d'un choix qui concerne en somme, sous cet angle, la définition du concept œuvre.⁴⁰

En d'autres termes, deux œuvres distinctes peuvent partager le même objet, mais elles ne peuvent pas partager un même texte. La reconnaissance de l'émancipation allographique des œuvres de l'appropriation comme le ready-made ou *Home Stories* intègre cette séparation importante entre le texte et l'œuvre. Le texte, explique Genette, consiste en la potentialité

³⁸ *Ibid.*, p. 266.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 273.

de l'œuvre à travers les différents contextes d'indexation ou conditions attentionnelles. Le texte se donne à la perception puisqu'il est l'objet d'immanence de l'œuvre qui, elle, émerge lorsqu'il se met à fonctionner et à faire sens. En résumé, l'œuvre consiste en ce qui est compris de l'objet d'immanence; elle incarne l'action du texte. La thèse de Binkley reconnaît le rôle du texte comme objet d'immanence mais occulte l'œuvre, voire l'action du texte. Réduites à leur texte, des œuvres décrites telles «un urinoir renversé exposé sur un socle en galerie» ou comme «un montage d'extraits de mélodrame rétro arrangés selon leur motif» ne sont que des propositions. Comme beaucoup de théoriciens de la dématérialisation, Binkley confond la transcendance des œuvres avec leur objet d'immanence. Le texte des œuvres de l'appropriation fonctionne à travers la pluralité opérable de son objet. Autrement dit, les jeux d'indexation transcendent les conditions de réception. L'appropriation implique une manipulation de la connotation des images, c'est-à-dire qu'elles évoquent une signification différentes du fait qu'elles exigent un mode de dénotation distinct. Genette parle alors de *transnotation*⁴¹ en ce sens où l'idée dénotée dénote à son tour. Ainsi, à l'instar de Binkley, Genette convient qu'un «grand nombre des significations secondes qui résultent de ces changements de contexte consistent en valeurs transnotatives⁴²». Il explique qu'un texte peut revêtir des significations transnotatives différentes du simple fait que son histoire de production peut témoigner d'un acte artistique différent. Genette précise :

Ces cas, artificiels ou marginaux si l'on veut, illustrent un fait plus général, qui est la dépendance, et donc la variabilité contextuelle (selon les époques, les cultures, les individus, et, pour chaque individu, les occurrences) de la réception et du fonctionnement des œuvres. Les valeurs dénotatives (verbales ou picturales) sont sans doute les plus stables, encore que les mots, au moins, puissent changer de sens [...].⁴³

Il ajoute :

Mais les valeurs connotatives et transnotatives, ou plus généralement celles que Goodman appelle exemplificatives et expressives, sont en grande part historiquement et culturellement déterminées.⁴⁴

⁴¹ *Ibid.*, p. 278.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Ibid.*, p. 281.

⁴⁴ *Idem.*

Les déterminations génériques de l'œuvre dépendent grandement des catégories d'époque auxquelles elles sont soumises. De même, les valeurs expressives sont à l'image de leurs conditions culturelles. En ces termes, ce ne sont pas tant les objets qui changent que les spectateurs qui sollicitent différentes propriétés. En effet, la sélectivité du spectateur et les variations attentionnelles touchent toutes les œuvres. Cependant, le fait est que l'on ne peut pas indexer une «pièce» dans une autre époque, le spectateur fait fonctionner l'œuvre toujours en fonction de sa position historique et culturelle. L'examen de la transcendance par pluralité opérable de Genette expose donc la part importante de la réception dans l'œuvre.

Notre relation aux œuvres du passé, ou venues d'ailleurs, n'a d'autre choix qu'entre l'anachronisme (ou «anatomisme») spontané qui nous porte à recevoir les œuvres anciennes ou lointaines à la lumière et dans la perspective de notre *hic et nunc*, et l'effort de correction et de restitution qui consiste à retrouver et respecter leur valeur d'origine, à chercher, dirait Malraux, «ce qu'elles ont dit» derrière «ce qu'elles nous disent».⁴⁵

À vrai dire, une position culturelle ne peut être modifiée sans une pleine conscience de la modification et de la position culturelle.

L'appropriation incarne manifestement le rôle de la notation allographique à cette différence qu'elle ne tente pas d'établir la conformité de chaque manifestation à l'œuvre, mais plutôt de distinguer les usages d'un même objet. Cette nuance, illustrée notamment à travers les notions de «pièce» et d'index exposée par Binkley, fonde la transcendance d'œuvres comme *Fontaine* ou *Home Stories*. En effet, le texte de ces œuvres est l'activité de dénotation ou d'indexation, si bien que l'objet semble occulté de l'expérience. Pourtant, dès que le texte se met à fonctionner comme œuvre, rien ne peut empêcher tel spectateur d'éprouver une appréciation esthétique, de même que le contexte d'indexation invite en soi à une lecture, voire à une réception très variable. En ces termes, l'œuvre de l'appropriation transcende son objet par la pluralité opérable inscrite autant dans son contenu et sa forme que dans leur réception.

3.1.3 Usages d'un objet

À la rencontre du cinéma et des arts visuels, *Home Stories* multiplie les usages et les interprétations autour des codes propres à ces genres. Ainsi, le film, l'installation et même la galerie

⁴⁵ *Ibid.*, p. 285.

participent de la stratégie d'appropriation de l'artiste qui déborde largement de la sélection des images vers la pluralité opérable de l'œuvre. En fait, l'appropriation chez Müller se démarque par la transcendance de ses deux esthétiques formelles distinctes. Sur le modèle de l'atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg, *Home Stories* se présente d'abord tel un catalogue du langage cinématographique et de ses motifs. Ensuite, sous cette structure sérielle rigide, l'œuvre dévoile un mode d'appropriation plus allégorique. À travers les thèmes du rêve, de la nostalgie et de la mémoire, l'artiste construit une métaphore autour de la notion de fragment. Allégorie de la ruine, *Home Stories* présente une transcendance fondée sur le modèle du *remake* comme pratique originale de la copie.

Encadré par la narration continue et le montage fragmentaire de *Home Stories*, le matériel original à la source de la production prend l'aspect d'une ruine au sens exploré par Crimp dans le livre *On the Museum's Ruins*. Utilisée sans référence directe à son sens initiale, la ruine, ici l'image, fonde une esthétique spécifique où l'appropriation, voire la combinaison des ruines, joue un rôle fondamental⁴⁶. L'esthétique de la ruine dans *Home Stories* se manifeste autant dans les images sélectionnées que par la transcendance par pluralité opérable. L'œuvre excède son objet d'immanence en regard de l'attention portée sur lui. L'objet de la réception arbore des significations différentes selon son contexte de monstration. Ainsi, la diffraction opérable de l'objet se reflète dans la thématique de l'œuvre de Müller. Le thème de la mémoire traverse le texte et les images jusqu'au dispositif d'exposition. L'installation et l'œuvre tissent un ensemble de références englobant et quasi-matériel en se sens où il porte et encadre littéralement l'expérience de la transcendance comme mode de transformation identitaire de l'objet. L'esthétique de la ruine explorée par *Home Stories* place la narration subtilement en retrait par des jeux de temporalité, d'absence et de présence. Ses altérations incessantes au récit effacent étonnamment les raccords et aboutements entre les fragments et fondent enfin tout le dispositif en une seule ruine. Le critique Graham Parker, au sujet du travail collaboratif de Müller et Christoph Girardet, analyse cette méthode d'examen du passé :

⁴⁶ CRIMP, Douglas, «Appropriating Appropriation», *On the Museum's Ruins*, op. cit., p. 126.

*But there is much in these artists' work that is less to do with the relationship between signifier and signified than a more essential understanding of the quality of film and our visceral relationship to it which we all recognise but do not necessarily fully articulate.*⁴⁷

En effet, le matériel et le dispositif utilisés par Müller pour *Home Stories* rejouent les codes communs et stéréotypés du cinéma industriel. Le caractère à la fois générique et trivial des éléments appropriés transcende les cultures et les audiences. En s'appropriant ainsi ses formes de représentation, *Home Stories* démontre le potentiel emblématique et la standardisation des motifs du cinéma industriel. Autrement dit, à l'instar du langage cinématographique, l'œuvre de Müller illustre un univers de suggestion et de manipulation. Par sa transcendance par pluralité opérable, *Home Stories* annonce la pluralité attentionnelle et fonctionnelle de ses objets. Cependant, le texte de l'œuvre, l'agencement des images par exemple, reste unique. Comme le résume la conservatrice en nouveau média au Centre Pompidou, Christine Van Assche: «*Hollywood cinema traces the main path of the history of cinema in terms of technological evolutions and spectacular fiction.*»⁴⁸ Ainsi, la rencontre de cet univers et de l'appropriation dans *Home Stories* renforce l'impression d'un monde d'images collectif. L'imaginaire personnel est sensible aux images et au dispositif exploités par Müller dont l'œuvre prend dans ce contexte une dimension presque critique. En fait, loin de la plainte clichée à l'égard de l'uniformisation des codes cinématographiques, Müller prend avec *Home Stories* le pouvoir sur les formes de représentation standardisées. Dans les termes de Genette, le texte de l'œuvre peut être perçu sous différentes conditions attentionnelles. L'œuvre, quant à elle, émerge du sens du texte. «L'œuvre est la manière dont le texte agit»⁴⁹ dit Genette. Ainsi, la différence entre l'immanence et la transcendance s'apparente à celle qui distingue ce qui est perçu de ce qui doit être compris dans l'œuvre. Le même objet d'une lecture peut effectivement porter des sens différents. La transcendance par pluralité opérable rejoint dans ce cadre particulier les conditions du *remake*. Réactualisation du sujet et du scénario d'un film existant avec une nouvelle équipe de cinéaste et d'acteurs, le *remake* ne procède pas d'un modèle unique. Critique et historien des arts contemporains, Jean-Christophe Royoux s'intéresse avec «*Remaking Cinema*. Les

⁴⁷ PARKER, Graham, «Christoph Girardet and Matthias Müller: Bluecoat Gallery», *Art Monthly*, n° 255, avril 2002, p. 32.

⁴⁸ VAN ASSCHE, Christine, «A Survey of Art and Cinema Exhibitions, and of Art and New Media Exhibitions», in *Collateral. When Art Looks at Cinema*, Milan, Charta, 2007, p. 128.

⁴⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 275.

nouvelles stratégies du *remake* et de l'invention du "cinéma d'exposition" » au phénomène du *remake* qu'il décrit comme l'intériorisation du récit par la déperdition et la dés-intensification des effets. Identifiant dans le *remake* des similarités avec le phénomène du cinéma d'art, il ajoute :

Tel serait le fondement du rapport des artistes contemporains au cinéma : le constat de l'avènement inéluctable d'un post-cinéma, d'une certaine fin impliquant un transfert et une transformation nécessaire de ses modes de représentation.⁵⁰

Un peu comme la prolifération de copies du ready-made, le *remake* est fondamentalement antérieur et s'inscrit aussi en ce sens dans la théorie du postmodernisme suggéré par le critique d'art Craig Owens de l'histoire comme une source décroisée de récits.

Cette projection de la structure comme séquence nous rappelle qu'en rhétorique, l'allégorie est traditionnellement définie comme une métaphore unique introduite en série continue.⁵¹

Cependant, l'œuvre de Müller n'échappe à la construction du sens comme une succession logique d'instant. L'artiste troque au dépassement la répétition de telle sorte que l'engrenage chronologique du sens n'efface pas les étapes précédentes mais les exalte comme autant de fils conducteurs et de récits possibles. *Home Stories* redéfinit les modes d'appropriation et du *remake* en ce que Royoux explique comme « autant de stratégies d'implication, de participation nouvelle du spectateur à la construction narrative, pour devenir dès lors le "sujet" infini de l'œuvre⁵² ». Cette transcendance de l'œuvre expliquée par l'auteur en termes de correspondance entre la narration et le spectateur repose en partie sur la reconnaissance des motifs et des codes, mais aussi sur les effets narratifs tels le suspense. Le suspense est le moteur de l'intrigue de *Home Stories*, il oriente la structure narrative, aplanit le montage de rupture et de répétition et expose la pluralité opératoire de l'œuvre. En fait, le suspense conduit l'attention du spectateur hors du découpage, la continuité du récit construit effectivement à partir des successions d'images et de lieux des espaces autonomes. Ainsi, le

⁵⁰ ROYOUX, Jean-Christophe, « Remaking Cinema. Les nouvelles stratégies du remake et de l'invention du "cinéma d'exposition" », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 216.

⁵¹ OWENS, Craig, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme », in *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 1149.

⁵² ROYOUX, Jean-Christophe, « Remaking Cinema. Les nouvelles stratégies du remake et de l'invention du "cinéma d'exposition" », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 217.

montage abrupt de Müller met en scène l'usage du cinéma qu'il réinvente à travers l'appropriation et la répétition des tableaux. Au contraire de la déconstruction ironique du *24 Hour Psycho*⁵³ de Douglas Gordon, Müller amplifie et dramatise le défilement du mouvement. Pourtant, l'effet de ces deux procédés reste sensiblement le même :

Comme s'il s'agissait de vérifier que le miracle de la tension qui caractérise le suspens, moment religieux par excellence du rapport du spectateur au film en tant qu'il crée un mouvement d'empathie entre celui ou celle qui regarde et ce qu'il regarde, pouvait être reporté, non plus seulement à tel ou tel moment clé de l'intrigue mais, une à une, à l'ensemble des images qui la compose.⁵⁴

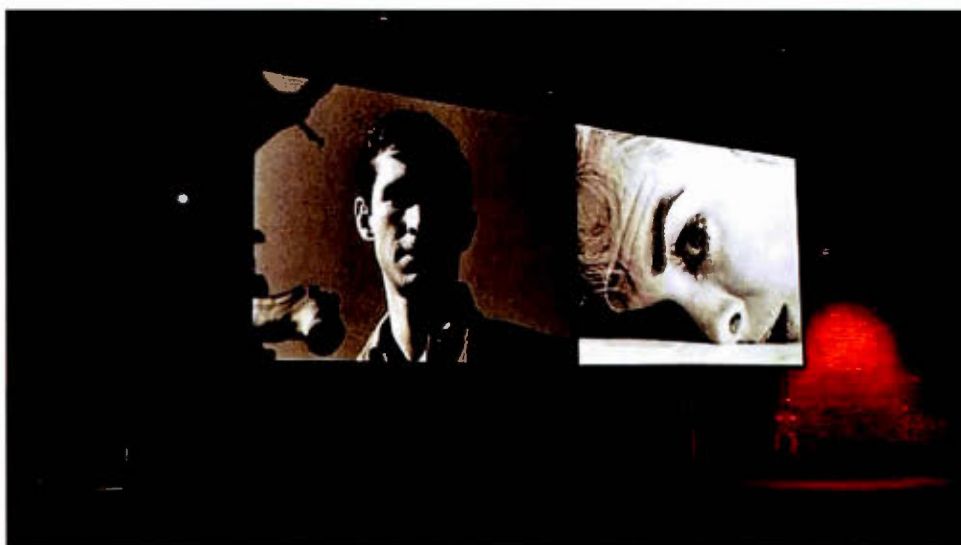


Figure 10. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, installation vidéo, dimension variable, 1993, 24 heures.
Vue de l'installation.

Le cinéma est une question de défilement de tableaux dont le rythme importe peu en comparaison avec l'indentification et la compréhension de l'intrigue. D'ailleurs, Müller, comme Douglas, s'en tiennent à des motifs et des références canoniques du cinéma industriel. En fait, la pluralité opérable exige que chaque élément, tableau, scène ou motif fonctionne comme une entité signifiante. L'analogie qu'effectue Royoux entre le *remake* et le travail de Cindy Sherman est, à ce titre, très intéressante. Le travail de Sherman s'inspire de la représentation théâtrale; ses images fixes déterminent une interprétation close. Chez Müller, sans être systématiquement habitée d'un personnage, chaque image possède un potentiel narratif qui

⁵³ Figure 10

⁵⁴ ROYOUX, Jean-Christophe, «Remaking Cinema. Les nouvelles stratégies du *remake* et de l'invention du "cinéma d'exposition" », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 218.

n'est prédéterminé que par la compréhension des codes cinématographiques. Comme le précise d'ailleurs Genette au sujet de la transcendance par pluralité opérable, la détermination générique de l'œuvre dépend grandement de la connaissance et la reconnaissance des catégories et des codes⁵⁵. Expliquée par Royoux, cette représentation du récit consiste en :

[...] la tentative de rejouer l'intensité du suspens sur chaque moment du film, pour transformer chaque image, visuelle ou verbale, en un paysage psychique potentiel – une atmosphère plutôt qu'une scène dont le sens serait clairement identifiable –, me semble caractériser un premier ensemble de pratiques typique du cinéma d'exposition.⁵⁶

L'appropriation met en lumière la transcendance par pluralité opérable aussi soulignée par le montage de *Home Stories*. Cependant, la narration et le jeu de reconnaissance des motifs tendent à fragiliser cette distance entre l'interprétation et l'expérience du montage. Cela dit, la transcendance par pluralité opérable ne concède pas que l'œuvre puisse « changer » selon ses spectateurs, seulement qu'elle est sujette à une variation attentionnelle. Les spectateurs ne sont pas tous également attentifs aux mêmes éléments. Chaque plan de *Home Stories* participe à la continuité narrative jusqu'à en exagérer le parcours. « Dès lors, chaque geste semble non naturel, donc modifiable, sujet à d'autres interprétations.⁵⁷ » La répétition méthodique des scènes, des expressions et des actions compose la trame narrative autant qu'elle la déconstruit. L'analyse par Royoux de *Remake*⁵⁸ de Pierre Huyghe prend avec le cas *Home Stories* un sens renouvelé :

⁵⁵ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 282.

⁵⁶ ROYOUX, Jean-Christophe, « *Remaking Cinema*. Les nouvelles stratégies du *remake* et de l'invention du "cinéma d'exposition" », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 220.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁸ Figure 11



Figure 11. Pierre Huyghe, *Remake*, projection vidéo, Master Beta digital, 1995, 100 minutes. Image tirée de la vidéo.

Le « désinvestissement » psychologique du rôle, la dévitalisation du film original, bien que l'intrigue, le découpage et les dialogues semblent avoir été respectés et même strictement reproduits, interdisent ou en tout cas découragent toute attention portée à l'histoire racontée.⁵⁹

Ainsi, pendant que le spectateur tente de se faire une place dans le récit représenté, l'interprétation de l'œuvre peut facilement se muter en une étude comportementale. Comme le résume Royoux en référence au critique Serge Daney, le *remake* se construit à partir d'une absence. Le montage de Müller, dont les effets de présence et d'absence sont grandement redevables des stratégies d'appropriation et de mise en scène, n'est pas indifférent à cette définition de l'auteur. Théâtre vaudevillesque, la surenchère des motifs dans *Home Stories* dérange la clarté de la trame narrative qui sous le couvert du suspense parle plus de sa transcendance que de la fiction.

Ce faisant, les normes du récit dont le cinéma devient le prétexte ressemblent moins à un *fil* continu et vectorisé qu'à une succession de situations, en tant que systèmes d'interactions – sociales, environnementales – interdépendantes.⁶⁰

⁵⁹ ROYOUN, Jean-Christophe, « Remaking Cinema. Les nouvelles stratégies du remake et de l'invention du "cinéma d'exposition" », in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 221.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 223.

Chaque extrait de *Home Stories* révèle le processus de construction du récit et des valeurs expressives de l'œuvre. À l'instar du cinéma, l'œuvre de Müller se présente comme un répertoire d'action, d'expression et de lieu qui expose la haute interchangeabilité des caractères et des récits. Au sujet de la série en cinéma, Royoux explique :

Dès lors, elle révèle une loi générique de construction de toutes trames narratives, à savoir d'une part le jeu de la *permutation* comme forme d'invention de nouveaux récits et d'autre part la possibilité de *distendre* par «des expansions imprévisibles [...] qui peuvent être comblées quasi infiniment», les «noyaux fonctionnels» qui les structurent.⁶¹

En d'autres termes, la composition fragmentée de *Home Stories* décloisonne la linéarité de la narration de sorte que le temps et le récit sont toujours à construire. L'approche sérielle de Müller repense ainsi le cinéma comme un dispositif à activer. Comme modèle théorique, le *remake* incarne déjà cette réduction par le fragment et l'organisation du motif cinématographique comme un atlas d'attitude examinés dans *Home Stories*. Toutefois, le dispositif d'exposition apporte à ce modèle un éclairage particulier. En effet, l'espace artistique incite à une présentation en boucle du film qui démobilise le temps cinématographique déterminé vers l'expérience plus subjective de micro-récit ou de parcelle de la trame narrative. La redéfinition du rapport au temps se présente ultimement comme une allégorie du processus cinématographique dont le défilement n'a pas de fin ou de sens. En effet, la transcendance par pluralité opérable de *Home Stories* touche autant les objets de l'appropriation que leur dispositif de monstration. À travers la répétition des motifs et du film, l'appropriation exprime enfin l'indice d'une présence autour de sa propre absence d'originalité.

Home Stories s'oppose à une certaine définition de l'originalité. Ses images sont appropriées et reproductibles, de plus, sa structure répétitive confronte le spectateur à l'aplanissement de l'identité des images. En fait, *Home Stories* questionne la spécificité des images à savoir si un tel concept a réellement existé.

*All things considered, we must say that this indecisive character is part of their post-modern being, which brings them to quote interpreting rather than creating from scratch.*⁶²

⁶¹ *Ibid.*, p. 225.

⁶² Von FÜRSTENBERG, Adelina, *Collateral. When Art Looks at Cinema*, op. cit. p. 9.

La non-spécificité du médium correspond, comme le souligne la commissaire Adelina Von Fürstenberg, à la thèse générale de la postmodernité. Avec le ready-made et les collages, Duchamp et quelques dadaïstes avaient déjà fondé une définition de l'art sur l'acte d'appropriation et de décontextualisation. Aujourd'hui, le concours de la notion de transcendance offre une réinterprétation de cette même définition. La décontextualisation vue dans la perspective de la pluralité opérable se réfère chez le cinéaste au fragment isolé puis multiplié comme une intarissable source de récits au cœur du récit original. Ce rapport plutôt expérimental au cinéma qui consiste à le photographier, l'isoler puis l'exalter reprend néanmoins les thèses ouvertes par le ready-made sur l'objet d'art. L'usage contemporain de l'appropriation depuis le ready-made est cependant plus ambigu qu'à l'époque de Duchamp. Les enjeux autour de la signature de l'artiste restent plus ou moins les mêmes, mais confondus entre les théories *moderne* et *moderniste* ils prennent aussi la forme d'une reconduction des débats sur la citation. À vrai dire, l'appropriation chez Müller révèle principalement la mutation de l'acte en une technique culturelle. La subjectivité de l'artiste, ses intérêts spécifiques et personnels détournent le spectateur de la question morale de l'appropriation comme méthode d'exploration ou d'exploitation. À partir d'un même mode de transcendance par pluralité opérable, il ne s'agit pas autant de réfléchir sur une tendance parasitaire que d'interroger les critères de l'intégrité artistique. En fait, la valeur de l'œuvre consiste en son intégrité artistique puisque Müller est l'auteur de *Home Stories* selon les mêmes codes qui font de Duchamp l'auteur de *Fontaine*. L'intégrité artistique peut effectivement se limiter à une technique ou un sujet, c'est-à-dire, dans le cas de ces artistes, la notion d'*authorship*. De la même manière qu'il désigne le ready-made, l'*authorship* transcende les images de *Home Stories* et les unit comme matière de l'œuvre. L'*authorship* se manifeste dans le texte sous-jacent à l'œuvre que définit Genette. Le texte unique comme marque de l'auteur transcende la pluralité opérable des objets d'immanence. Le potentiel de duplication incarné par le ready-made a influencé les productions contemporaines vers la multiplication des références et des citations de sorte que la copie et l'appropriation sont devenues des méthodes communes de la pratique artistique. Ainsi, l'appropriation s'est définie par son engagement à faire du sens à partir de fragments, donc à transcender ses objets d'immanence. Sa promesse consiste à faire émerger le sens de l'éloignement avec l'objet d'origine, c'est-à-dire de leur pluralité opérable. En d'autres termes, l'appropriation interroge la construction du sens de même que l'amalgame du grand art et de l'art de masse révèle la rigidité du système de signification des œuvres. À l'instar du ready-made, *Home Stories* met le discours à nu. Ces

œuvres fonctionnent, pour reprendre l'expression de l'historien et critique d'art Benjamin Buchloh, comme «les miroirs d'une histoire à rebours⁶³», leur procédé rétrospectif se forme dans l'anticipation de la réception. Dans une perspective certainement moins politique que l'envisage Buchloh alors en référence à Benjamin, l'appropriation transforme toutefois ces artistes en agents idéologiques. Ils bénéficient de l'isolement et des privilèges du grand art pour analyser le langage et les outils des arts de masse. Ce glissement d'un cadre à l'autre rappelle la notion d'*almost-same*⁶⁴ exposée par Buskirk. L'efficacité de la manœuvre appropriative réside dans les contrastes de valeur possibles entre la différence négligeable d'un objet et la différence radicale de ses contextes de représentation. La recontextualisation de l'insignifiant chez Duchamp ou du populaire chez Müller comme objet de contemplation artistique expose à travers la transcendance le transfert de valeur de l'objet à l'auteur. L'appropriation fait de l'objet un produit ou une marchandise, mais sa recontextualisation finalise la transformation de l'objet en un commentaire, voire sa transcendance allégorique. Définie par Owens comme le modèle d'un commentaire critique, l'allégorie s'explique par le critique en ces termes :

L'imagerie allégorique est une image que l'on s'approprie; l'allégoriste n'invente pas les images, il les confisque. Il s'attribue le signifiant culturel, se pose comme son interprète. Et entre ses mains, l'image devient quelque chose d'autre (*allos* = autre + *agoreuei* = parler).⁶⁵

Ainsi, l'accumulation, la répétition et même le rituel émanant de la composition de *Home Stories* peuvent s'interpréter comme des stratégies allégoriques. En fait, puisqu'elle interfère avec la construction narrative, Owens considère l'accumulation comme «la quintessence du contre-récit⁶⁶». L'accumulation des images appropriées oppose au récit proposé un rythme de lecture disloqué qui ramène sans cesse au commentaire de l'appropriation et à sa transcendance par pluralité opérable. Les stratégies de montage et d'allégorie décomposent le sujet artistique, elles convoquent la participation du spectateur. Comme avec le ready-made, la contemplation passive de *Home Stories* est dérangée par la particularité de l'objet dans son contexte. En fait, le spectateur doit réévaluer son attitude et son discours. Les images et

⁶³ BUCHLOH, Benjamin, «Allégorie et appropriation dans l'art contemporain», in *Essais historiques II : art contemporain*, Villeurbanne, Art Éditions, 1992, p. 124.

⁶⁴ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2003, p. 66.

⁶⁵ OWENS, Craig, «L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme», in *Art en théorie 1900-1990*, op. cit., p. 1147.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 1149.

le montage sont conséquemment aussi des stratégies allégoriques, Buchloh explique:

Dans la mesure où les sources et auteurs divers de «textes» cités demeurent intacts et pleinement identifiables dans le montage contemporain, le spectateur trouve un texte décentralisé qui se complète à travers sa propre lecture et par la comparaison qu'on peut établir entre son sens d'origine et les différentes couches de signification subséquentes qu'a acquises le texte/image.⁶⁷

Le montage des images appropriées invite à questionner le système de représentation par la confusion qu'il institue entre le discours de l'œuvre et la manière dont elle l'énonce. *Home Stories* incarne la performance de représentation et de production culturelle. Telle que le démontrait aussi le ready-made soixante-dix ans plus tôt: l'interprétation est l'œuvre, ce qui s'apparente à dire, dans les termes de Genette, que si l'immanence est l'objet, c'est la transcendance qui fait l'œuvre. Owens précise:

*This simultaneous affirmation and negation of the representational apparatus not only secures the transparency of Classical representation; at the same time it defines the (ontological and epistemological) status of the subject of representation.*⁶⁸

À titre d'historien d'art et critique, Robert S. Nelson conçoit aussi que la notion d'appropriation puisse s'étendre de l'acte en soit à l'interprétation, il y distingue cependant une part de risque: «*the danger of any appropriation – the appropriated overwhelming the appropriator*⁶⁹». Comme le soulève aussi Buskirk, l'appropriation et la recontextualisation reproduisent les critères d'originalité de sorte que la technique devient elle-même originale⁷⁰. Ainsi, sans la nommer, ces auteurs présupposent explicitement de la transcendance de l'œuvre. Son pouvoir devient d'ailleurs d'autant plus évident au cœur d'œuvre comme *Fontaine* ou *Home Stories*; la médiation et la traduction artistique du produit brise une certaine conception du médium comme la fin de l'œuvre. La matière n'est plus que le support de l'œuvre, mais aussi son contenu car l'appropriation détermine un mode spécifique et complexe de transcendance. Le jeu d'*authorship*, de recontextualisation et de montage qui entoure ces œuvres

⁶⁷ BUCHLOH, Benjamin, «Allégorie et appropriation dans l'art contemporain», in *Essais historiques II : art contemporain*, op. cit., p. 137.

⁶⁸ OWENS, Craig, «Representation, Appropriation and Power», *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1992, p. 193.

⁶⁹ NELSON, Robert S., «Appropriation», *Critical Terms for Art History*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1996, p. 121.

⁷⁰ BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 95.

représente alors un système prédéterminé autour de l'acte d'appropriation qui interroge l'originalité comme procédure et support. Selon Bourriaud, l'art de la postproduction se définit comme un jeu entre tous les hommes de toutes les époques, initié par Duchamp et son art du ready-made. L'œuvre contemporaine de la postproduction, comme *Home Stories*, ne conclut plus le processus créatif de l'artiste, mais génère à chaque apparition de nouvelles activités. Cette « nouvelle forme de culture⁷¹ » transforme fondamentalement l'usage des objets d'art. En fait, sans recontextualisation ou montage, la matière appropriée de *Fontaine* et *Home Stories* ne saurait revendiquer son originalité. L'originalité se révèle en ces termes comme un mode de classement et de signification. Conformément à la thèse de l'*almost-same* ou à la manière d'une allégorie, la recontextualisation, suivant son mode de transcendance par pluralité opérable, change le sens de l'objet.

As the designation of authorship reframes the image or object, it is removed from a former purpose, becoming a comment on that previous function as well as part of a new category of works by the artist.⁷²

Le sens commun de ces objets appropriés se perd dans l'usage artistique, la matière se dissout dans l'appropriation qui elle-même se met au service de l'histoire. Buskirk ajoute :

Such traces are not literally inscribed in the work, but appear in the intersection of the work and its presentation in critical or interpretive contexts where it will be read in relation to, and become part of, this history.⁷³

On discerne à ce stade les pièges d'une analyse dématérialisée de l'œuvre. L'exploration du matériau et son extension à de nouvelles catégories médiatiques engendre une rupture avec le classement traditionnel des supports. L'appropriation s'impose comme matière insolite au croisement de la forme et du contenu. Elle exige en ce sens un renouvellement de l'étude des conditions d'existence des œuvres, non pas la dissolution générale du médium. En effet, la dé-spécification du médium marquée par l'appropriation définit un mode de transcendance différent de celle normalement expérimentée devant, par exemple, les arts visuels autographiques. La forme allégorique laisse croire à une dépréciation de l'objet, alors qu'en vérité, ce n'est que l'emblème qui est réduit à de la marchandise. Buchloh explique :

⁷¹ BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, op. cit., p. 12.

⁷² BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, op. cit., p. 105.

⁷³ *Idem*.

L'esprit allégorique se place du côté de l'objet et proteste contre sa réduction à l'état de marchandise en le dépréciant une seconde fois par une pratique allégorique. Dans la séparation du signifiant et du signifié, l'allégorie soumet le signe à la même division qu'a subie l'objet au cours de sa transformation en marchandise. Répéter l'acte originel de dépréciation et attribuer à l'objet un sens nouveau le rachète.⁷⁴

Ainsi, les œuvres de Duchamp et Müller sont plus près d'une réhabilitation de l'objet en art que de sa dématérialisation. L'appropriation met en lumière le mythe de l'autonomie de la création artistique. L'acte et son interprétation rejoue pour le spectateur l'accumulation puis la sédimentation des discours qui conduisent à la détermination du sens. La conception, la production et la réception d'une œuvre n'est pas plus émancipée du discours que le serait son objet. L'examen de la transcendance par pluralité opérable révèle la construction de l'œuvre hors de son objet d'immanence. En effet, l'objet de l'appropriation n'est jamais définitivement ni systématiquement un objet d'art.

Dans la mesure où leur authenticité et leur fonction sont préservées et que l'absence d'une œuvre unifiée nécessite une lecture et une vision décentralisées, le travail échappe au statut de fétiche et résiste à sa marchandisation.⁷⁵

En fait, la substance fragmentaire de *Home Stories* de même que la mise en scène de *Fontaine* rapprochent en quelque sorte l'œuvre allégorique du programme esthétique de la poésie. Dans leur négation de la hiérarchie des genres, des arts et des sujets, ces œuvres produisent une histoire de l'art et de ses discours. Le modèle esthétique du fragment et de sa rupture s'inscrit alors dans le «régime esthétique⁷⁶» décrit par le philosophe Jacques Rancière, c'est-à-dire l'utilisation comme principe artistique d'un rapport au temps et à l'histoire autrement non-artistique. Blümlinger reconduit cette analogie au cinéma qui, en tant qu'art, mais aussi en tant que modèle esthétique, produit à juste titre «a "new history," defined by the co-presence of forms and experiences⁷⁷». À rebours d'une histoire comme récit du passé, *Home Stories* explore une forme d'expression narrative qui multiplie ses formes de significations. Les fragments deviennent des éléments allégoriques, des métaphores du processus historique et dérangent l'exercice régulier de la transcendance vers la pluralité opérable. Le

⁷⁴ BUCHLOH, Benjamin, «Allégorie et appropriation dans l'art contemporain», in *Essais historiques II : art contemporain*, op. cit., p. 112.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 33.

⁷⁷ BLÜMLINGER, Christa, «On Matthias Müller's Logic of Appropriation», in *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, op. cit., p. 79.

fragment est signifiant en lui-même. Considéré seul ou mis en scène dans une séquence, le fragment fait l'objet d'une transcendance intégrée dans le dispositif de l'œuvre faisant aussi l'objet d'une transcendance. Objet d'une appropriation, son sens s'imprègne aussi du jeu de correspondance et de montage. En d'autres termes, cette aptitude de l'œuvre de Müller pour la résonance, la dissonance et la combinaison donne forme au modèle esthétique de l'image selon Rancière. Alors que selon toutes apparences le sens de l'œuvre de l'appropriation se rapporte du contenu à la forme et vice versa, Owens précise:

Du fait que l'allégorie usurpe son objet, elle comporte en soi un danger, le risque d'une perversion: ce qui est « simplement annexé » à l'œuvre d'art pourrait être pris pour son « essence ». ⁷⁸

Pour tout dire, l'œuvre allégorique offre une synthèse des esthétiques et des théories. Ainsi, là où certains perçoivent une erreur esthétique, l'appropriation et son mode de transcendance singulier ne révèlent que le discours en action.

L'acte d'appropriation influence radicalement la notion d'objet; non seulement il génère sans cesse de nouveaux usages, mais il réduit aussi les sujets indifférenciés et les plus nobles emblèmes à l'état commun de matière. En fait, du ready-made à *Home Stories*, la recontextualisation des objets par l'appropriation met à nu le discours théorique et ses jeux de langage. À ce titre, les processus et procédures exposés à travers les notions d'*almost-same* et de l'allégorie sont des exemples éloquentes. Ces thèses traduisent en réalité l'enjeu fondamental de la transcendance par pluralité opérable, c'est-à-dire faire signifier différemment et sans limite un même objet. Véritables désaveux de la spécificité du médium, l'acte d'appropriation et la recontextualisation fondent les modèles d'une esthétique émancipée de la structure narrative de l'histoire à laquelle correspondent les ready-made et *Home Stories*. Au cœur de cette substitution des effets de discours en matière de l'art, ce n'est pas l'objet qui disparaît, mais le contenu de l'œuvre qui transcende complètement sa forme.

Les problématiques imposées au champ des arts par le ready-made trouvent dans les arts médiatiques un second souffle. En effet, *Home Stories* pose comme *Fontaine* avant elle des questions cruciales à la définition de l'art et de son aura. Au-delà de la reproductibilité du médium ou de la dissolution de la matière, ces œuvres mettent véritablement en lumière

⁷⁸ OWENS, Craig, « L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme », in *Art en théorie 1900-1990*, op. cit., p. 1154.

la substitution du discours à l'histoire de production de l'œuvre. En l'absence de propriétés physiques quantifiables et qualifiables, ces œuvres de l'appropriation sont les supports du discours qui les fondent. L'appropriation révèle effectivement le pouvoir du discours et de la mise en scène sur l'objet. Ensemble, ils redéfinissent le nouvel usage de l'objet de telle sorte que des œuvres comme *Fontaine* ou *Home Stories* apparaissent comme de purs produits du discours. Disséminé entre la copie et les jeux de langage, l'objet est, malgré les apparences, toujours très présent. L'œuvre transcende son objet par sa pluralité opérable, mais son expérience ne se limite pas à compréhension du texte de la « pièce ». L'objet implique aussi un certain discours. Que ce soit par l'attention esthétique qu'il suscite ou par son contexte de réception, l'objet manifeste un discours lié à l'expérience subjective et contextuelle de son existence. Pour tout dire, la pluralité opérable des œuvres de l'appropriation amène au cœur de la démonstration de la non-dématérialisation la question de la réception, mais aussi celle du contexte d'exposition.

3.2 Immatérialité et partialité d'immanence

À l'instar des conditions matérielles des œuvres conceptuelles, *Motet pour quarante voix*⁷⁹ de Janet Cardiff met l'emphasis sur l'expérience plutôt que sur la forme. En effet, l'œuvre de Cardiff consiste en une installation sonore où chacune des quarante enceintes exposées fait entendre une voix du chœur de Salisbury chantant *Spem in Alium*. Pensée par l'artiste comme une sculpture visuelle et auditive,



Figure 12. Janet Cardiff, *Motet pour quarante voix*, installation sonore à 40 pistes. 2001, dimension variable. Installation telle que présentée à Ottawa, Montréal et Vienne.

⁷⁹ Figure 12

Motet pour quarante voix s'adapte à son lieu d'exposition autant qu'elle le façonne. Entre la traduction visuelle de l'œuvre et son expérience sensorielle, *Motet pour quarante voix* actualise la problématique conceptuelle de la dématérialisation de l'art. L'œuvre est une stratégie esthétique qui interroge la fonction visuelle de l'art. La subjectivité de l'expérience prend le pas sur la perception de la matière de telle sorte que l'espace devient le centre de la représentation. Dans ce glissement de l'objet à son contexte, on retrouve les codes de l'art conceptuel qui avait substitué à l'œuvre des produits visant à dématérialiser la représentation. Avec *Motet pour quarante voix*, comme nous le verrons dans les pages suivantes, c'est plutôt la réception qui achève cette dématérialisation. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, on retrouve cette même interprétation d'une lacune ou d'une absence dans l'œuvre comme si sa matérialité était incomplète ou impertinente en regard de son expérience. En réalité, la dimension sonore de l'œuvre porte les problématiques de l'absence de représentation à un niveau résolument immatériel. À l'intersection de la matière et de sa dissémination dans l'espace, l'œuvre sonore réfléchit les mécanismes de dématérialisation conceptuelle par des jeux de rupture et de déplacement structurel. Ainsi, la complexité technologique et les conventions perceptuelles trouvent dans la subjectivité de l'expérience une matière unique. Si l'idiosyncrasie de la perception valide l'interprétation d'un art immatériel, l'examen de la transcendance de l'œuvre nuance cette conclusion de la nécessité d'une immanence pour agir. En effet, les œuvres lacunaires ou indirectes comme *Motet pour quarante voix* se manifestent néanmoins à travers une immanence. Cette fragmentation de l'immanence est justement ce qui détermine la qualité de leur transcendance.

3.2.1 *Motet pour quarante voix*

Réputée pour ses balades enregistrées en milieu urbain ou muséal et ses pièces reproduisant l'expérience cinématographique, Cardiff travaille le médium sonore comme la fondation d'une véritable architecture parlante. La dépendance étonnante du visuel à l'auditif bouleverse le rapport à l'objet d'art. À la rencontre des pratiques *in situ post-site-specific* et des hybridations médiatiques postmodernes, l'art sonore s'affirme comme pratique interstitielle. Les effets d'amalgame, de décalage et de distorsion entre l'objet, le son et l'espace de *Motet pour quarante voix* répondent de manière éloquente à cette réalité interstitielle de l'art sonore. L'installation multimédia mélange les conventions du cinéma et de la sculpture de manière à soulever la complexité de la subjectivité du médium et de sa réception en arts visuels. La multidisciplinarité comme support contemporain notoire ne

semble effectivement qu'un écran de fumée voilant une réflexion pointue sur la perception traditionnelle de l'œuvre.

Écrite par Thomas Tallis à la fin du XVI^e siècle pour souligner le quarantième anniversaire de la reine Elizabeth I, *Spem in Alium* revêt aussi un caractère politique en ce sens où ce motet devait affirmer une certaine supériorité anglaise devant l'Italie qui venait tout juste de monter un motet de cette ampleur. En vérité, l'œuvre de Cardiff se réfère peu à l'histoire de la pièce, mais une rumeur voulant qu'elle ait été pensée pour être chantée dans une chapelle à cinq alcôves a néanmoins touché l'artiste. En effet, Cardiff conserve cet arrangement présumé dans chacune des éditions de l'œuvre en regroupant les quarante enceintes en groupes de cinq. Enregistré dans la cathédrale de Salisbury, *Motet pour quarante voix* a initialement été conceptualisé pour le Musée des beaux-arts du Canada qui a obtenu pour son exposition l'espace de la Chapelle Rideau, une petite chapelle néo-gothique du XIX^e siècle. Le chœur de Salisbury a été divisé pour l'enregistrement en huit chœurs, mais un micro a été disposé devant chaque soliste de sorte que toutes les voix soient captées individuellement. Une voix correspond donc à une enceinte qui, juchée sur une tige noire quadrupède, se place à hauteur d'homme. Le cycle complet de l'œuvre dure onze minutes qui incluent un temps de silence à la fin de la pièce, mais aussi les échauffements vocaux et les échanges du chœur avant l'enregistrement. La forme de *Motet pour quarante voix* permet au spectateur de déambuler dans l'installation et de s'immobiliser à sa guise. Entre ses déplacements et ses pauses, le spectateur alterne l'expérience d'une sensation d'enveloppement de la pièce avec la rencontre intimiste et singulière des voix. Ainsi, *Motet pour quarante voix* encadre un univers fragmentaire et pourtant intégral de sensibilités. Tandis que se confronte les époques technologiques, le contraste se creuse entre l'espace réel et virtuel de représentation. Les effets de temporalité et de textualité sont exaltés par le dispositif, si bien que l'œuvre semble se dissoudre dans l'expérience. En fait, l'installation introduit une dimension temporelle inédite aux arts visuels. *Motet pour quarante voix* intègre une forme nostalgique subtilement passéiste à un cadre théâtral mais clos. La tension entre ces divers éléments définit en quelque sorte le texte de l'œuvre. Le déploiement temporel de l'œuvre et les références implicites à une pratique révolue libèrent *Motet pour quarante voix* d'une analyse formelle technoscientifique. À vrai dire, la succession des décalages entre l'objet, l'œuvre et l'expérience accomplit la révélation de la textualité de *Motet pour quarante voix* en tant que fiction à organiser.

L'action nécessaire du spectateur dans *Motet pour quarante voix* rappelle les pratiques conceptuelles, Fluxus et même les recherches de John Cage. L'œuvre ne se donne pas d'elle-même. Le spectateur doit sortir de l'écoute passive et assumer sa présence. Au mieux, il revendique un statut de participant, sinon il défend une position plus ambivalente près d'un «voyeurisme acoustique». Quoi qu'il en soit de sa décision, le spectateur doit se positionner, définir son rôle et s'engager envers l'œuvre. Ainsi se formule un étrange paradoxe entre la solitude du rapport avec l'œuvre et la salle comble ces quarante présences virtuelles. En réalité, l'expérience détermine un nouvel espace dans l'œuvre, intime et singulier, il se substitue à celui réel. En ce sens, *Motet pour quarante voix* tient plus de la performance que de l'installation. À l'instar des produits conceptuels, l'œuvre prend place dans l'esprit de son spectateur. En effet, les déplacements du spectateur déterminent sa perception de même qu'ils structurent *Motet pour quarante voix*. Selon son parcours, les enceintes devant lesquelles il s'est immobilisé, à quelle distance, l'expérience du spectateur est toujours singulière. La structure du son et de l'espace se personnalise dans l'expérience et deviennent en quelque sorte plus apparente, voire visible. Le rapprochement de *Motet pour quarante voix* avec l'ensemble de la production de Cardiff renforce cette lecture particulière de l'œuvre. L'effet d'isolement dans la foule est assuré par la présence spectrale qui encercle le spectateur de manière aussi réconfortante qu'inquiétante. En fait, l'expérience se scinde entre l'impuissance du cours temporel et textuel de l'œuvre et le contrôle subjectif de sa réception. L'ambiguïté de la relation entre l'œuvre et son espace se double alors de celle la relation au spectateur. Ce dernier balance effectivement entre l'illusion d'isolement dans un ensemble et sa prise sur son expérience privée. En somme, *Motet pour quarante voix* se place à rebours du monde réel et contredit ses conventions sociales simplement en déstabilisant la perception. Cette altération du cadre de l'œuvre mais aussi du cadre institutionnel redéfinit, comme le soulève la critique Deirdre Hanna, la notion même de perception :

*It's a concept she's refined over decades and through a wide range of media – to the point where a work such as her Forty-Part Motet presents a purity of execution that verges on the spiritual.*⁸⁰

Comme beaucoup de produits conceptuels, *Motet pour quarante voix* ne relève pas strictement des arts visuels. L'œuvre hybride multiplie les références au cinéma, à la performance

⁸⁰ HANNA, Deirdre, «Sounds of Silence», *Modern Painters*, vol. 15, n° 4, hiver 2002, p. 102.

et à la radio, mais se démarque essentiellement par sa mise en scène singulière de l'expérience. En fait, l'usage du temps et de l'espace de *Motet pour quarante voix* définit un nouveau mode, voire un rituel, de la perception. Témoin visuel et auditif, le spectateur se fait acteur d'un parcours sensoriel «dont vous êtes le héros» au cœur de laquelle se bouscule l'histoire culturelle occidentale et la perception usuelle des arts visuels. Un chassé-croisé de mode de pratique de l'art se rencontre dans *Motet pour quarante voix* ce qui amène Cardiff, citée par l'historien d'art Ralf Beil, à une analogie surprenante avec l'œuvre phare *Les Époux Arnolfini*⁸¹ de Jan Van Eyck :

"A topic of interest to us is the painting of the Arnolfini wedding and the space of the mirror. In ways I think that our work is about entering into dimensions such as this." It is a question of extending our realms of experience and reflecting them, of creating a multiplicity of worlds through the medium of art. Cardiff has remarked, "I've always loved to escape whether it was through walks, books, films, or dreams, and it's only now that I realize what I've been doing this past decade. I've been creating portholes into my other worlds."⁸²



Figure 13. Jan Van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, peinture sur bois, 1434, 80 x 60 cm.

En effet, le chevauchement des perceptions dans *Motet pour quarante voix* actualise la brèche déjà instaurée par les pratiques conceptuelles dans la représentation des arts visuels.

⁸¹ Figure 13

⁸² BEIL, Ralf, «Fireworks for the Tympanum and the Cerebral Cortex», in Janet Cardiff & George Bures Miller : *The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 79.

L'œuvre d'art n'est pas qu'un foisonnement de couleurs, de matières et de formes, elle peut aussi briller par son absence. Ainsi, *Motet pour quarante voix* ne fait pas abstraction du silence impératif à l'émergence du son. Au début de chaque cycle d'écoute, avant la pièce, se fait entendre quelques minutes cacophoniques suivies d'un silence concentré. Cette parenthèse qui ponctue en quelque sorte les cycles de *Motet pour quarante voix* humanise l'installation, mais questionne beaucoup plus directement le silence. Lorsqu'il n'y a plus rien à entendre, le spectateur prend enfin conscience que l'œuvre offre bien peu à voir, sinon son espace d'exposition. La succession des expériences auditive et silencieuse, en plus des variations de contenu entre le chant du chœur et les toussotements, façonnent un espace intime et personnel un peu en dissonance avec le lieu d'exposition. En fait, l'expression invasive de *Motet pour quarante voix* invite à une interaction dont le sens et le caractère est sans cesse à réévaluer. Le spectateur peut difficilement s'abandonner dans la contemplation de même qu'il ne peut s'oublier comme matière de l'œuvre. L'installation le fait constamment vaciller entre le confort et l'inconfort sensoriel et perceptif de sorte que son expérience individuelle s'affirme comme composante de l'œuvre. *Motet pour quarante voix* engage en réalité la perception dans une série de paradoxe. Les conditions de contrôle et d'abandon générées par l'installation ainsi que les déplacements du spectateur affectent l'interprétation. Comme le résume Cardiff en entretien avec Atom Egoyan : « *It's about stealing beauty under the guise of deconstruction.*⁸³ » La perception se construit au fil des mouvements du spectateur qui déconstruisent la forme pourtant déjà soumise au jeu de contraste sonore du cycle d'enregistrement. À travers ces zones de disjonction entre l'œuvre et son expérience, le cadre assume enfin son influence. Le contexte d'exposition n'est jamais pleinement objectif, dans *Motet pour quarante voix* il revêt en ce sens une dimension presque politique. Dans la perspective de l'espace, l'œuvre de Cardiff expose les rituels de la mise en scène des arts visuels. L'installation questionne le contrôle de la présentation et de la réception qui se révèle, à travers l'individuation extrême de l'expérience, extrêmement relatif. L'expérience de l'œuvre sonore, concentrée dans l'individu, exalte le rapport isolé et toujours un peu diffus du spectateur à l'objet d'art.

Motet pour quarante voix soumet à la perception un objet complexe à la fois invasif et absent. L'installation hybride de Cardiff manipule l'espace et le temps de telle manière qu'elle marque une digression dans la perception traditionnelle. Moins visuel que sensoriel, l'objet

⁸³ EGOYAN, Atom, « Janet Cardiff », *BOMB*, n° 79, printemps 2002, p. 63.

est alors éclaté dans la perception individualisée de son existence. En fait, l'œuvre sonore confond sa forme et son contenu dans leur expérience, si bien que la présence du spectateur semble se substituer à l'absence de matière perceptible. Sa perception fait l'œuvre. Le son autorise en ce sens une radicalisation des propositions conceptuelles. *Motet pour quarante voix* s'évanouit dans l'espace et échappe au regard. Cependant, à travers cette dématérialisation de la représentation se concrétise un enjeu fondamental de la réception. En effet, derrière la dissolution de la représentation dans l'expérience, l'œuvre sonore offre au regard l'objet même de la contestation conceptuelle, soit l'exposition en action.

3.2.2 Immanence partielle

Afin d'étouffer le pouvoir institutionnel sur la représentation des objets d'art, les pratiques conceptuelles ont déplacé la notion d'œuvre vers sa proposition. Aujourd'hui, l'art sonore fait éclater la représentation et révèle de là l'activité discursive de la représentation institutionnelle. Conceptuelles ou sonores, ces œuvres envahissent l'expérience et nient leur matérialité. Toujours uniques dans leur réception et pourtant formellement reproductibles, les arts conceptuels et sonores encouragent une certaine confusion entre l'œuvre et son expérience. La compréhension de l'idée ou la perception sensible du son ne constitue pas l'œuvre, mais sa transcendance qui, pour sa part, ne peut faire l'économie de son immanence aussi partielle soit-elle. Qu'une partie de l'œuvre échappe au regard ne vaut pas pour l'ensemble, de même que la perception lacunaire ne peut se substituer à l'élément persistant. En ce sens, les formes artistiques les plus consommées de la présomption d'immatérialité manifestent en réalité l'aboutissement de ce que Genette conçoit comme la transcendance des œuvres d'art.

Moteur de la dématérialisation conceptuelle, la reproductibilité de l'objet trouve dans l'art sonore une expression intégrale. En effet, l'art sonore a la particularité de n'exister que sous la forme d'une certaine reproductibilité. Comme plusieurs le souligneront, le son existe hors de sa matière et s'apparente, dans cette perspective, à l'usage de la photographie en arts visuels. Abouddrar va d'ailleurs approfondir cette analyse en rapportant le support technique au son à l'état secondaire de la trace photographique. L'historien perçoit néanmoins une différence entre ces deux médiums, puisque le son intègre une altérité dans le rapport au

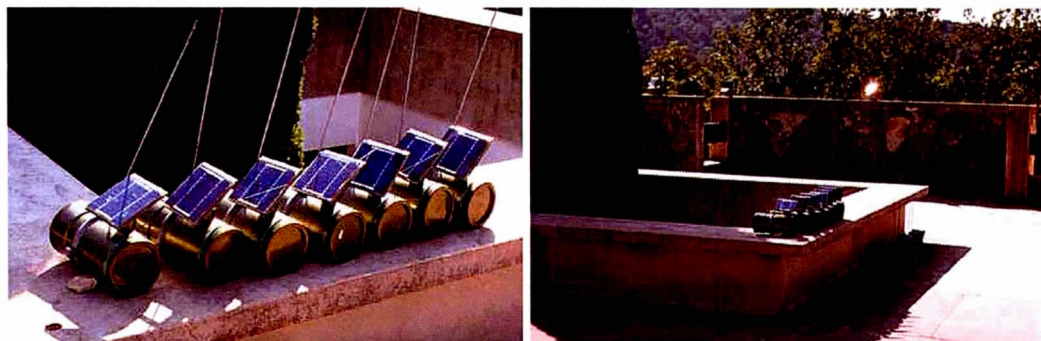


Figure 14. Érik Samakh, *Entre chiens et Loups* (vues du montage de l'exposition), installation sonore dans les arbres composée de modules acoustiques autonomes déclenchés par la tombée du jour, 1995, dimension variable. Vues de l'installation.

spectateur que l'image n'autorise pas. Le son se perçoit d'une manière définitivement plus sensible que l'image, ce qui encourage une personnalisation de la représentation. En opposant, dans son analyse du travail d'Erik Samakh, l'expérience unique de l'œuvre à sa matière reproductible, Aboudrar encourage une méprise malheureuse autour de la matérialité de l'art sonore. L'historien affirme que «l'œuvre est unique à chaque fois, et essentiellement irreproductible, bien que son matériau demeure la reproduction de données brutes⁸⁴», alors qu'en réalité, il n'y a que l'expérience qui soit véritablement unique. Le cas de *Entre chiens et loups*⁸⁵ de Samakh est particulier puisque le son est défini par les mouvements du spectateur, ce qui conforte d'autant plus l'historien dans sa position. Cependant, l'émancipation allographique des pratiques en arts visuels oblige à reconnaître la variabilité du montage sonore comme une propriété de l'œuvre, elle est constitutive de son objet d'immanence. Le montage sonore est contingent, il varie à chaque manifestation de l'œuvre. Dans cette perspective, tous les spectateurs expérimentent la même œuvre, c'est-à-dire une œuvre dont le montage sonore est aléatoire selon leur positionnement physique et leurs déplacements. L'évanescence du son dans l'espace favorise effectivement une lecture immatérialiste de ses propriétés et, par conséquent, celles de l'œuvre. L'étude d'Aboudrar abonde dans ce sens alors qu'il explique que «l'œuvre [sonore] n'existe pas non plus hors de soi, hors des conditions de son actualisation, lesquelles sont la reproductibilité⁸⁶». Toutefois, tandis que le son s'évanouit

⁸⁴ ABOUDRAR, Bruno-Nassim, «Un art visiblement irreproductible», in *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 133.

⁸⁵ Figure 14

⁸⁶ ABOUDRAR, Bruno-Nassim, «Un art visiblement irreproductible», in *Reproductibilité et irreproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 133.

dans l'espace la structure de l'œuvre persiste. Selon l'historien, la sensibilité subjective sollicitée par l'œuvre sonore est liée au temps et à l'espace de l'expérience. Il conclut donc :

Le caractère d'objet de l'œuvre – et ce qui fait l'objet de sa reproductibilité technique – est donc extrêmement faible : l'œuvre ne prend consistance qu'en moi seul et pour moi seul, dans le moment de conception sensible que j'en ai, dans les images mentales que je forme à partir d'elle.⁸⁷

En fait, d'après Abouddrar il n'y a pas de *Entre chiens et loups* hors de l'attention et de l'activité spectatorielle. Autrement dit, il n'y a pas d'œuvre persistante, mais bien un objet résiduel. « La reproductibilité est donc là le moyen de l'absolue singularité de l'œuvre.⁸⁸ » En somme, d'après l'historien, l'art sonore est unique à chacun malgré la reproductibilité de son médium. L'analyse et les conclusions d'Abouddrar sont exemplaires de la confusion autour de l'œuvre sonore et de son expérience. Si le modèle allographique permet de mieux discerner les propriétés de l'œuvre de sa manifestation, l'immatérialité du son vient néanmoins brouiller la relation de l'œuvre à son objet. Ce morcellement de l'immanence entre l'objet et le son – ou la proposition – invite à considérer, plutôt que l'absence fabriquée de l'objet, le mode second de son immanence.

Dans les termes de Genette, cette distance entre l'expérience entière et la présence relative de l'objet correspond à la transcendance par partialité d'immanence. Ce mode de transcendance s'explique par la manifestation fragmentaire de l'œuvre en ce sens où l'œuvre excède littéralement son immanence. En fait, la réception des œuvres conceptuelles et sonores se fait souvent de manière incomplète puisque certains aspects demeurent hors d'atteinte. L'impermanence du son et du concept dans l'espace d'exposition concourt à la dissémination de la manifestation de l'œuvre. Il existe en vérité deux formes de manifestations partielles, soit lacunaires ou indirectes. Les manifestations lacunaires présentent l'œuvre incomplète comme achevée ou définitive. Les manifestations indirectes relèvent, quant à elles, de la reproduction et de la copie d'une œuvre. Genette précise que « le terme *manifestation* désigne ici une instance en quelque sorte intermédiaire entre immanence et réception⁸⁹ ». En réalité, cet usage plus près de la médiation que de la manifestation traverse les autres modes de transcendance étudiés par l'auteur. La manifestation indirecte

⁸⁷ *Ibid.*, p. 134-135.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 239.

fera donc à ce titre l'objet d'un examen spécifique. Ceci dit, indépendamment de son mode de manifestation, la partialité d'immanence se distingue de la réception. Comme l'explique Genette :

La réception d'une œuvre est, en chaque occurrence, toujours partielle, parce qu'aucune contemplation, aucune lecture, aucune audition n'est suffisamment prolongée ou attentive pour épuiser les propriétés d'une œuvre. Le caractère partiel de la réception ne tient pas à une insuffisance subjective de l'attention, mais au fait objectif qu'une partie ou un aspect de l'objet d'immanence est rendu imperceptible, par absence ou occultation.⁹⁰

La partialité d'immanence est autonome et souveraine devant la position du spectateur et son jugement. Loin de la thèse d'Aboudrar, une œuvre comme celle de Samakh existe en l'absence d'attention ou d'activité spectatorielle. À vrai dire, lorsqu'aucune présence n'active le dispositif sonore de l'œuvre de Samakh, nous sommes face à une manifestation lacunaire, mais certainement pas inexistante. Dans cette perspective, la partialité d'immanence se distingue aussi de l'immanence de l'œuvre. L'auteur précise :

La notion même d'incomplétude de manifestation implique que l'objet d'immanence comporte, a comporté ou aurait dû comporter d'autres aspects que ceux qui s'offrent *hic et nunc* à la perception.⁹¹

En fait, la réalité matérielle tronquée des œuvres sonores et conceptuelles n'a rien de fortuite. Dans la perspective d'une remise en question du système de représentation institutionnel, les approches conceptuelles ont opté pour la dispersion partielle de leurs conditions matérielles. *Motet pour quarante voix* s'insère dans ce type de réflexion sur la représentation et partage de ce fait une réalité matérielle suspendue entre l'objet et la perception. En vérité, les œuvres à immanence plurielle sont particulièrement susceptibles de manifestations dissociées. Les rééditions en différents lieux et espaces de *Motet pour quarante voix* rendent en ce sens chaque occurrence de l'œuvre comme incomplète face à l'ensemble des possibilités.

C'est notre goût des intégrales à variantes qui nous fait aujourd'hui juger incomplètes ces réceptions dissociées, et organiser des expositions comparatives de

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Ibid.*, p. 239-240.

répliques, ou publier des éditions réunissant toutes les versions d'une même œuvre, frappant ainsi d'insuffisance toute autre forme de manifestation.⁹²

Pour tout dire, ce n'est pas autant la dissémination du son dans l'espace qui dématérialise l'œuvre que l'aplanissement de l'espace dans la singularisation de l'expérience. En fait, les manifestations lacunaires telles *Motet pour quarante voix* reposent sur la perte d'un élément dans la réception, mais le son ou le concept ne sont que les arbres qui cachent la forêt. Ce qui se perd à travers l'œuvre conceptuelle ou sonore tient plus de l'idéal de l'œuvre achevée que d'un fragment matériel d'où, paradoxalement, l'intuition persistante d'une immatérialité. La reconduction et même la diversification de l'œuvre à travers les expériences et les rééditions obligent à faire le deuil de l'achèvement perceptible de l'œuvre. Pourtant, l'achèvement n'a rien d'une propriété intrinsèque des œuvres de même que l'inachèvement n'est pas toujours perceptible ou définit corrélativement à la réalisation de la première occurrence. À l'instar de la condition allographique, le diagnostic de partialité d'immanence repose sur un travail de recherche et de délégation. Une manifestation n'est véritablement lacunaire qu'en regard de certaines références ou de témoignages extérieurs. Ainsi, l'enjeu de la dématérialisation d'une œuvre comme *Motet pour quarante voix* réside dans le déséquilibre entre l'amplitude de son potentiel reproductible et les limites restreintes de l'expérience. En effet, l'immanence de *Motet pour quarante voix* ne détermine aucune fin au cycle des rééditions, au contraire, la notion d'achèvement est fondamentalement relative. L'indice d'achèvement ou d'inachèvement de l'œuvre dépend des normes génériques en vigueur en ce sens où elle procède du caractère standard ou non de l'œuvre et, par conséquent, du trait de référence de conformité. «Un indice d'inachèvement en régime classique ou standard, mais peut être une clause délibérée dans un régime "d'avant-garde" qui admet ou favorise ce type de transgression.⁹³» En résumé, l'attachement traditionnel des arts visuels à l'usage exclusif du régime autographique encombre la réception des œuvres manifestement inachevées. L'emphase sur l'expérience individuelle préserve l'équilibre et la symétrie entre la fugacité du son et la persistance dérangeante de l'objet. Tandis que la reconnaissance des conditions allographiques dans *Motet pour quarante voix* déplace les considérations inutiles sur l'inachèvement de l'œuvre vers un examen nécessaire de la relation des occurrences entre elles. En fait, la transcendance par partialité d'immanence interroge la notion d'incomplétude

⁹² *Ibid.*, p. 240-241,

⁹³ *Ibid.*, p. 241-242.

en art. Genette définit quatre types de manifestations partielles qui correspondent aussi à des modèles de relation entre l'œuvre et ses éléments. Lorsque l'œuvre est considérée comme une unité, ses éléments se rapportent à des fragments d'un individu artistiquement cohérent. Cette unité organique de l'œuvre s'apparente par exemple à de nombreux cas de sculptures lacunaires.

Les cas de cette sorte sont les seuls où l'effet d'incomplétude soit à peu près inévitable – quitte bien sûr à valoriser après coup cet état lacunaire auquel tant de fragments doivent une part de leur prestige, voire à l'adopter comme un nouveau standard et à produire des œuvres volontairement « mutilées » comme ces bustes romains, classiques ou modernes, dont nous ne percevons même plus le « manque » de bras, ou ces ruines simulés qui font l'un des ornements de parcs.⁹⁴

À l'opposé, l'unité de l'œuvre peut parfois dépendre d'une intention. Les éléments autonomes rassemblés sur une base strictement intentionnelle fondent alors le groupe qui constitue ensuite l'œuvre. Cependant, Genette précise :

Ici, je l'ai dit, les degrés d'intégration sont très variables, mais les parties autonomes sont fort susceptibles d'une réception séparée, et, quand l'usage prescrit une relation de complémentarité, il ne spécifie pas laquelle.⁹⁵

En réalité, ce type de manifestation partielle incarne de manière plus spécifique le rôle important des conditions dans lesquelles l'œuvre est émise et reçue. L'usage des œuvres partielles et lacunaires repose sur des critères et des normes établis qui ne sont pas toujours à même de déceler et de reconnaître l'intention à la source du groupe. Cette particularité attentionnelle s'applique aussi aux manifestations partielles où la partie s'inscrit comme membre d'une classe. À la différence des cas où la partie d'une manifestation partielle agit à titre de membre d'une espèce, la partie d'une classe se réfère à l'unité attentionnelle ou intentionnelle de l'œuvre. Pour tout dire, l'unité d'une œuvre « espèce » est factuelle et repose sur une identité source à l'image d'une parenté. L'œuvre « classe » détermine pour sa part un ensemble générique conceptuel, le fait d'appartenance ne désigne en soit aucune incomplétude ou inachèvement.

En revanche, la conscience et la reconnaissance des traits génériques fait partie (plus ou moins) intégrante de la réception d'une œuvre. Les différences génériques

⁹⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 244.

peuvent être aussi pertinentes que les différences entre les arts, dont elles sont évidemment des sous-spécifications, et il n'est pas toujours facile (ni intéressant) de savoir si l'on passe d'un genre à un autre ou d'un art à un autre [...].⁹⁶

Genette ajoute à ce sujet :

La conscience générique (quel qu'en soit le contenu ou l'intensité) peut être tenue pour dépourvue de pertinence sur le plan purement esthétique [...], mais il est plus difficile d'en faire l'économie sur le plan d'une appréciation proprement artistique.⁹⁷

En effet, comme le cas de *Motet pour quarante voix* l'illustre, la réception de l'œuvre assume une incomplétude qui ne trouve en réalité aucun écho dans la relation entre l'occurrence de l'œuvre et son objet d'immanence idéal. Même que, comme le résume assez justement Genette, «cette évocation incessante, cet appel implicite de chaque œuvre à toutes les autres, mérite [...] le terme de *transcendance*⁹⁸». En fait, la partialité d'immanence de *Motet pour quarante voix* relève d'un phénomène de transcendance institué par la dislocation des conditions de l'expérience et de celles de l'objet persistant. L'œuvre sonore semble, comme l'œuvre conceptuelle, inachevée en regard de sa réception individualisée et de son caractère reproductible. Pourtant, telle que le souligne l'auteur, toute œuvre d'art est en regard de certains traits esthétiques et artistiques inépuisables. Il résume :

Le fait d'incomplétude est donc inhérent à toute relation à l'œuvre d'art singulière, qui ne cesse, de proche en proche et aux titres les plus divers, d'évoquer la totalité virtuelle du monde de l'art.⁹⁹

Cela dit, une autre spécificité du type «classe» illustré par *Motet pour quarante voix* consiste en son évocation détournée d'un autre mode de transcendance. En fait, la multiplication des éditions de l'œuvre prétend à une pluralité d'immanence. Cependant, la réalité du projet de Cardiff est autre. Malgré la lecture qu'en fait la perception, *Motet pour quarante voix* immane en plusieurs occurrences toutes tenues pour identiques et interchangeables. L'unité de l'œuvre de Cardiff est intentionnelle et en cela les différentes variations relatives au lieu d'exposition et à l'expérience demeurent contingentes. En somme, les motivations derrières

⁹⁶ *Ibid.*, p. 245-246.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 246.

⁹⁸ *Ibid.*, p.247.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 246.

ces différences ne fondent en aucun cas de nouvelles versions de l'œuvre.

Portée par l'illusion d'une absence ou d'une dématérialisation, la réception des œuvres sonores et même conceptuelles accordent à la partialité de l'expérience un statut différent de ce que sa réalité intentionnelle prescrit. Elle confond en effet l'œuvre avec son expérience. Toutefois, l'examen de la transcendance de *Motet pour quarante voix* démontre que la partialité de la manifestation ne tient pas plus de la réception que de l'objet d'immanence. En fait, ce qui est retenu comme une marque de la dématérialisation conceptuelle tient de la dispersion de l'œuvre à travers son inachèvement. Or, la notion d'achèvement n'a rien d'une qualité objective de l'art. Comme l'observe Genette, la transcendance par partialité d'immanence repose sur le type de relation qui lie les éléments à l'œuvre. *Motet pour quarante voix* fonde pour sa part un ensemble générique, une classe, dont les différences entre les occurrences sont strictement contingentes et ne définissent pas comme le sous-entend la réception d'autres versions de l'œuvre.

3.2.3 Contextualiser la représentation

Quasi métaphorique, la matière sonore convoque dans les arts visuels la notion d'immatérialité à des conditions d'exposition objectivement concrètes et, pourtant, toujours un peu simulées. *Motet pour quarante voix* joue de cette ambivalence spécifique au son entre sa manifestation évidente et l'évanescence de sa réception en ce sens où l'œuvre déborde concrètement de son objet d'immanence. Le son pénètre l'espace et l'âme si bien que la dimension sonore parvient à se faire oublier. Le son «n'existe» pas au sens objectif du terme, il fait plutôt ressentir sa présence. Il ancre l'œuvre dans une réalité spatio-temporelle marginale à celle de sa seule représentation. Ainsi, le réalisme sensoriel de l'œuvre s'amalgame à l'illusion d'une dématérialisation objective qui ne va pas sans raviver «le vieux rêve d'un art total¹⁰⁰». L'examen de la transcendance permet alors de rétablir l'équilibre entre l'œuvre et son objet d'immanence sans sacrifier sa matérialité. Concret quoique impalpable, le son s'évanouit dans l'espace au moment même de son apparition associant en fait son expérience *hic et nunc* à une immanence inlassablement partielle.

La relation singulière du son à l'espace refoule la part visuelle de l'œuvre à une condition quasi anecdotique comme si les aspects auditif et visuel de *Motet pour quarante voix* ne

¹⁰⁰ De MÉRÉDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, op. cit., p. 548.

s'entrelaçaient que pour mieux se nier l'un et l'autre. En effet, tandis que le son et l'espace fusionnent dans l'expérience, la structure matérielle de l'œuvre se voit de plus en plus ignorée. Paradoxalement, cette structure sous-estimée est bien le seul élément sur lequel pourrait se fixer une transcendance commune. Dans cette perspective, le son serait, comme le soulève de Mèredieu, ce matériau «dont l'incongruité, le caractère dérangeant ou brut peut, d'un coup faire basculer la culture en place¹⁰¹». En fait, le son stimule une curiosité particulière qui radicalise l'éclatement conceptuel de l'objet d'art et désintègre la transcendance commune de la structure matérielle. La transcendance de *Motet pour quarante voix* démontre en ce sens comment le son délimite un espace d'action autonome de la structure de l'installation. Le spectateur se déplace selon le son, l'expérience de l'œuvre se fait dans le son et au centre du son. Le silence abrupt à la fin de chaque cycle d'écoute vient en réalité le rappeler à la matière. Abandonné au silence, le spectateur tire de ce moment à la John Cage¹⁰² une perception renouvelée de l'espace et de l'installation qui résume plutôt bien la notion même de transcendance. En fait, le son comble une présence, il donne un cadre narratif à l'objet de même qu'il performe l'espace. À l'inverse, le silence donne l'illusion d'une absence. Au terme du cycle d'écoute, l'installation et l'espace paraissent effectivement subitement nus. L'installation sonore double sa structure visuelle d'un effet dramatique impalpable. En vérité, la matière sonore radicalise l'écart entre l'expérience de l'objet d'immanence et celle de la transcendance de l'œuvre. Le son connecte avec le corps et l'enveloppe si bien que l'expérience de *Motet pour quarante voix* devient complètement intériorisée. La composante sonore fait basculer la perception de l'extérieur à l'intérieur. Le son et, par extension, l'espace sont les instigateurs de la transcendance par partialité d'immanence en ce sens où l'objet et même la technologie mis en œuvre se diluent dans la perception. Éminemment personnalisée, la réception de *Motet pour quarante voix* fait donc abstraction des éléments concrets fondamentalement reproductibles pour se concentrer sur l'expérience unique de la relation à ces éléments. La voix comme matière sonore exalte cette perception. Lieu privilégié de la personnalisation, la voix est aussi le premier outil de communication, le premier pont entre le soi et l'autre. Toutefois, comme le précise Ariane de Blois dans son mémoire de maîtrise en études des arts, ce médium est fragmentaire. À cheval entre des dispositions conscientes et inconscientes, la voix exprime une posture, un état qui échappe à la parole. La voix s'impose donc comme support inobjectivable de

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 550.

¹⁰² HANNA, Deirdre, «Sounds of Silence», *Modern Painters*, op. cit., p. 102.

l'expérience de l'œuvre. «La voix enregistrée, comme un reste de corporéité, fragilise le langage dont elle se fait le support et *gonfle le texte d'un supplément* en lui octroyant une dimension de réalité.¹⁰³» Autrement dit, cette reproductibilité artificielle de la voix manifeste un étrange jeu de fluctuation entre la réalité concrète et celle plus sensible. La voix ici, de même que le son en général en arts visuels, devient un intermédiaire entre l'immanence et la transcendance de l'œuvre. L'installation sonore de Cardiff n'a rien d'un environnement naturel, pourtant, son expérience suscite des réactions authentiques. À vrai dire, le réalisme de *Motet pour quarante voix* repose sur la perception sensible de la voix au détriment de la structure technologique. Ainsi, le son offre une expérience «jamais vue» au sens recherché auparavant par les artistes conceptuels. L'art ne se donne plus nécessairement à voir. Au contraire, la multiplication des manifestations possibles de l'œuvre encourage une perception dissociée de l'objet d'immanence perceptible comme toujours incomplet en regard de la transcendance globale de l'œuvre. Le visuel est effectivement déclassé dans l'expérience de *Motet pour quarante voix* au profit d'un mode de représentation et de perception éclaté. En tant que médium moins institutionnel ou canonique, le son a néanmoins sa propre histoire qui détermine aussi son rapport déconstruit à la représentation. Outil de revendication, notamment chez les dadaïstes, le médium sonore interroge les conditions d'existence de l'art. En fait, sa forme indirecte le place à revers des modalités modernes de représentation et remet en question ses catégories. Bien entendu, l'œuvre de Cardiff ne s'insère pas dans le même contexte culturel que les explorations sonores de Kurt Schwitters ou même de Vito Acconci, mais elle procède de la même rupture esthétique. En effet, l'influence de la culture populaire dans *Motet pour quarante voix*, notée par Bartomeu Mari¹⁰⁴, directeur du Centre de culture contemporaine de Barcelone, ne lui épargne pas la dimension politique intrinsèque à son médium. Le son trompe la représentation institutionnelle. L'installation multi-médiatique de Cardiff fait des voix et de la musique l'objet central de l'œuvre. Le son génère le contenu de *Motet pour quarante voix* et se définit en ce sens comme partie intégrante de l'objet d'immanence. Ainsi, à l'instar des propositions conceptuelles, l'objet de *Motet pour quarante voix* semble poser un réel handicap à la notion d'objet d'art. À l'opposé de la définition traditionnelle de l'objet d'art, les contours de l'objet sonore sont

¹⁰³ De BLOIS, Ariane, *La voix dans les promenades audio de Janet Cardiff. Études de cas d'une utilisation renouvelée de la voix acoustique*, Mémoire de maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, 2005, p. 17.

¹⁰⁴ MARI, Bartomeu, «Janet Cardiff, George Bures Miller, and other stories», in *Janet Cardiff & George Bures Miller: The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*, op. cit., p. 31.

difficiles à cerner. La voix enregistrée et reproduite dans *Motet pour quarante voix* n'a pas de corps et résiste à toute forme d'objectivation. De plus, le son traverse sans contrainte les limites physiques de l'installation. En somme, la matière sonore n'est le support que d'elle-même. Toutefois, l'étude de la transcendance par partialité d'immanence révèle la distinction importante de l'immanence de l'œuvre d'avec sa réception. En effet, la notion d'immatérialité repose essentiellement sur la dualité des modes de transcendance entre la structure matérielle et la matière sonore. Le son offre d'autres aspects que ceux soumis à la perception. La matière sonore amalgame la condition matérielle de l'œuvre à ses aptitudes de prolifération et de dissémination dans l'espace de sorte que *Motet pour quarante voix* semble entièrement composé de cette matérialité sonore. L'objet son ainsi transposé au domaine des arts visuels semble formellement inséparable de son espace de représentation. Si bien, que changer l'œuvre d'environnement se résume chez la critique¹⁰⁵ qui confond immanence et transcendance à modifier la réponse à l'objet et, par conséquent, l'œuvre. Cependant, *Motet pour quarante voix* peut être reconfiguré de différentes façons de manière à s'ajuster aux différents endroits où l'installation sera présentée. L'œuvre est, en ce sens, nous l'avons vu, pensée comme une classe où l'unité générique est principalement intentionnelle et conceptuelle. En fait, Cardiff considère l'environnement sonore comme un mode d'expérience ouverte sans considération culturelle. Citée dans la revue *Art Papers*, l'artiste explique :

*One of the main things about my work is the physical aspect of sound. A lot of people think it's the narrative quality, but it's much more about how our bodies are affected by sound. That's really the driving force.*¹⁰⁶

L'artiste explore en effet une nouvelle approche de la représentation qui, à la remorque des propositions conceptuelles, déplace l'objet de la contemplation à l'expérience. Le son impose un modèle sculptural mobile et actif. Formellement reproductible, il se matérialise néanmoins en une expérience unique. L'œuvre sonore impose dans cette perspective un mode de transcendance complexe toujours un peu marginal aux usages traditionnels. *Motet pour quarante voix* définit un espace imaginaire autour de l'expérience et anime aussi l'espace réel de la représentation. Ainsi, s'active un renversement de la réalité virtuelle,

¹⁰⁵ Soulevé notamment par David Briers in «Janet Cardiff : NOW Festival, Nottingham», *Art Monthly*, n° 252, décembre 2001-janvier 2002, p. 46.

¹⁰⁶ GRANDE, John K, «Montreal», *Art Papers*, vol. 26, n° 5, septembre-octobre 2002, p. 53.

c'est-à-dire le «*reverse of virtual reality*» tel que Carolyn Christov-Bakargiev¹⁰⁷ le résume, en ce sens où la fiction va à la rencontre de la réalité et s'y insère. Le son s'affirme comme matière quasi inconsciente et bouleverse, à l'instar des œuvres conceptuelles, la suprématie du sens de la vue en art. En effet, le son dans *Motet pour quarante voix* coexiste avec le domaine visuel mais lui impose dans l'expérience de la transcendance une concurrence directe. Que le champ de références sollicité soit d'ordre radiophonique, théâtral ou même cinématographique, la réception de l'hybridité de l'œuvre sonore tend à se réfléchir en regard de l'atmosphère qu'elle génère et non de son objet d'immanence. L'installation semble se résumer à un émetteur aussi peu pertinent à l'œuvre que veut l'être, au contraire, le contexte de représentation à l'expérience. Pourtant, l'évocation de la «classe» *Motet pour quarante voix* se fait à travers son objet d'immanence comme un appel implicite à la transcendance de l'œuvre générique et de sa manifestation singulière.

Enregistrée dans la Cathédrale de Salisbury, la trame sonore de *Motet pour quarante voix* laisse deviner un espace caveaux qui n'a rien à voir avec la délicatesse architecturale de son premier lieu d'exposition. Si singulier, ce paradoxe entre les perceptions auditives et visuelles se reproduit pourtant de l'édition de *Motet pour quarante voix* à la Chapelle Rideau aux éditions suivantes. La critique¹⁰⁸ s'émouvra d'ailleurs de la particularité de l'édition de la P.S. 1 où diffusée dans cet espace industriel du Queens, la musique de Tallis gratifiait l'environnement neutre et banal d'une aura grave de monumentalité. En vérité, l'œuvre sonore repense l'espace d'exposition et les modalités institutionnelles de la représentation. La matière sonore engage un examen du cadre de représentation comme facteur déterminant du sens de l'œuvre et de sa transcendance. Le thème central des démarches conceptuelles trouve dans *Motet pour quarante voix* un écho important puisque la dimension sonore absorbe et intègre le cadre institutionnel sans sacrifier l'altérité formelle de l'œuvre. En fait, *Motet pour quarante voix* substitue à la «tolérance répressive de l'institution¹⁰⁹» son environnement sonore. Le mélange dans l'œuvre des jeux de langages et des modes d'immanence de la musique et de la sculpture désincarne la perception de l'espace. L'œuvre de Cardiff désamorce en effet la position institutionnelle et sa politique de représentation

¹⁰⁷ Citée par Jeanie R. Lee in «Blog and Thesis Excerpts Posted on womantalk.org», in Janet Cardiff & George Bures Miller: *The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*, op. cit., p. 47-48.

¹⁰⁸ D'SOUZA, Aruna, «A World of Sound», *Art in America*, vol. 90, n° 4, avril 2002, p. 112.

¹⁰⁹ BUCHLOH, Benjamin, «Allégorie et appropriation dans l'art contemporain», in *Essais historiques II : art contemporain*, op. cit., p. 130.

en plaçant ses effets *site-specific* aux frontières de sa condition reproductible. La transcendance de l'œuvre conjugue l'architecture avec l'émotion du spectateur de telle manière, qu'à travers son potentiel de réinstallation et la personnalisation de ses effets, *Motet pour quarante voix* remet en question son espace d'exposition. Le spectateur expérimente en réalité une grande liberté d'actions et de déplacements ainsi qu'une certaine intimité avec les enceintes. Son parcours n'est pas prédéfini ou organisé, il se déplace ou s'arrête selon ses intérêts et tente en quelque sorte d'habiter l'espace. Un peu déséquilibrée entre l'aura à la fois anonyme et sacrée de l'œuvre, la transcendance de *Motet pour quarante voix* se fixe à l'espace d'exposition. Pour tout dire, les conditions d'immanence de l'art sonore prétendent à un certain inachèvement qui participe de la transcendance de l'œuvre. La transcendance par partialité d'immanence s'inscrit justement dans les changements de lieux d'exposition et même de spectateur qui pourvoient l'œuvre de différentes connotations. En fait, l'examen de la transcendance singulière de l'œuvre et de son cadre de représentation fournit une réponse aux débats vigoureux des années quatre-vingts autour de l'architecture muséale. À l'instar des recherches de Brian O'Doherty¹¹⁰, la transcendance de *Motet pour quarante voix* révèle le caractère politique de la neutralité présumée du cube blanc. En résumé, l'historien explique que la représentation n'est jamais neutre, le cadre d'exposition encadre et informe aussi la réception. La cadre d'exposition incarne une vision de la représentation et manifeste en ce sens un courant artistique et un jeu de langage spécifiques. Ainsi, l'association de l'expérience du spectateur à l'architecture dans la transcendance de *Motet pour quarante voix* met en lumière cette normalisation du cadre d'exposition et, surtout, l'institutionnalisation de la réception qui en découle. L'hybridité de l'œuvre de Cardiff révèle les paradoxes dérivés des conditions et des rituels institutionnels. En effet, entre les connotations propres au cadre architectural et la performance du spectateur au cœur de l'œuvre, la transcendance met à l'épreuve l'espace d'exposition. L'espace n'est pas qu'un cadre pour l'expérience, il se définit aussi à travers elle. En somme, *Motet pour quarante voix* génère son espace ou, comme le souligne avec humour Mari: «*How does Cardiff and Miller's work negotiate the characteristics of architecture? In the majority of cases, by creating their own.*»¹¹¹ La transcendance de l'œuvre et de son espace façonne l'interprétation de *Motet pour quarante*

¹¹⁰ O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976, 113 p.

¹¹¹ MARI, Bartomeu, «Janet Cardiff, George Bures Miller, and other stories», in *Janet Cardiff & George Bures Miller: The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*, op. cit., p. 32.

voix comme un lieu fictif et personnel. Pourtant, la réception conceptuelle et imaginaire se confronte à une installation et une organisation sculpturale bien réelles. Dans ce décalage entre la transcendance de l'œuvre et ses conditions d'immanence se précise la spécificité de la transcendance par immanence partielle de l'art sonore. La sculpture sonore de Cardiff se pense en des termes autant auditifs que perceptifs. Visuellement, le chœur d'enceinte se présente comme une série de sculptures organisées en fonction de l'architecture du lieu. Tandis qu'auditivement, les voix avancent, reculent et modulent l'espace au même rythme que les déplacements du spectateur. Ce dernier a ainsi le pouvoir important de sculpter l'impalpable. Le son s'attribue dans cette expérience des propriétés physiques qui rivalisent avec celles de l'installation. La direction sonore et l'organisation du support technologique fondent ensemble une véritable pièce sculpturale. En ce sens, *Motet pour quarante voix* constitue un exemple concret de sculpture sonore. Ni les murs ni l'installation ne semblent fixer l'œuvre dont le temps est littéralement modelé par le son et les pérégrinations du spectateur. À la fois acteur et metteur en scène de l'œuvre, le spectateur sort alors de la contemplation et de l'écoute passive pour vivre la musique. L'immatérialité présumée de *Motet pour quarante voix* est donc bien une question de perception de sa transcendance par partialité d'immanence. Comme le précise Cardiff en entrevue : « *I am interested in how sound may physically construct a space in a sculptural way*¹¹² ». Le spectateur est encouragé par le dispositif de l'œuvre à construire un parcours physique dans un espace pleinement virtuel. L'installation de *Motet pour quarante voix* est effectivement plutôt minimaliste et offre après la quarantaine d'enceintes et quelques panneaux acoustiques bien peu d'éléments visuels à la perception. Pourtant, malgré l'absence d'une présence matérielle monumentale, la transcendance s'inscrit dans une représentation visuelle persistante. À vrai dire, indépendamment de sa réalité reproductible, *Motet pour quarante voix* consiste en un espace architectural et la transcendance de ce cadre physique se confronte à celle de la matière sonore, de telle manière que l'œuvre entière transcende à travers cette immanence partielle.

L'objet sonore impose dans le champ des arts visuels un mode de relation nouveau entre le spectateur et l'œuvre. Diffuse et insaisissable, la matière sonore confond la transcendance de l'œuvre. La réception de l'œuvre se fonde alors sur l'expérience sensible et le cadre de représentation. Si bien que l'œuvre et son contexte de représentation se perdent l'un dans l'autre. La transcendance par partialité d'immanence de *Motet pour quarante voix* explique

¹¹² BRIERS, David, « Janet Cardiff : NOW Festival, Nottingham », *Art Monthly*, op. cit., p. 45.

cette dissolution de l'œuvre dans la réception individuelle mais éclaire aussi son impact dans la compréhension de la représentation. Le son définit un environnement singulier qui oblige à repenser le rôle de l'espace d'exposition. En effet, la sculpture sonore intègre et absorbe son environnement de telle manière qu'elle en révèle le pouvoir inconscient dans la représentation et la transcendance de l'œuvre. Le cadre d'exposition, qu'il soit institutionnel ou non, manifeste une position théorique, critique et même politique. Comme l'on tenté, avant l'installation de Cardiff, de nombreuses propositions conceptuelles, l'œuvre sonore met en lumière l'ascendant du contexte de la représentation dans la réception. En fait, de par sa réalité fuyante, la sculpture sonore prend dans son environnement la matérialité convenue et stable qui semble lui faire défaut. La transcendance par partialité d'immanence illustre particulièrement cette tension. Pour tout dire, dans cette distance entre la réalité concrète perçue et celle reçue de manière sensible de *Motet pour quarante voix* dévoile un malaise quant à la limite de la reproductibilité. Édifiée sur la partialité de son immanence, la transcendance de l'œuvre sonore prétend à une unicité que lui refuse son médium. À l'inverse de la fuite en avant offerte par la définition des immatériaux par de Mèredieu, l'examen de la transcendance de l'immanence partielle de l'œuvre sonore repense les enjeux de la matière devant l'expérience.

Matière paradoxale, le son offre à la perception un objet absent. *Motet pour quarante voix* se présente en ce sens comme une œuvre hybride qui coordonne sa forme et son contenu à leur expérience. Ainsi, à l'instar des objets conceptuels, l'œuvre de Cardiff questionne la représentation. Intégré, voire ingéré, par l'œuvre, le dispositif de représentation devient à travers l'exercice de la réception une composante de l'œuvre. Élément concret et stable, la perception se fixe au cadre de représentation qui en réalité est appelé à changer à chaque manifestation de *Motet pour quarante voix*. Entre la matière et le son, l'expérience unique et les variations de cadre au dispositif, la transcendance de l'œuvre s'inscrit dans un processus de perte et de dislocation. En fait, la transcendance par partialité d'immanence décrite par Genette réfère à cette dispersion d'une partie de l'œuvre expérimentée dans les arts sonore et conceptuel. Son examen permet notamment de circonscrire la notion d'achèvement comme l'enjeu réel de dématérialisation de l'art conceptuel. En effet, comme l'illustre le cas de *Motet pour quarante voix*, il persiste un profond malaise autour de l'absence de limite à la reproductibilité des œuvres sonores et conceptuelles. La confusion entre l'œuvre et son expérience voile la nuance inscrite dans la relation de l'œuvre à ses éléments. Au contraire, la transcendance par partialité d'immanence explique la condition de *Motet pour quarante*

voix par la notion de classe. L'unité de l'œuvre tient à une intention qui définit chaque manifestation comme équivalente. Cette expression de la transcendance n'est pas sans rappeler l'ordination allographique des propriétés de l'œuvre entre leur valeur constitutive ou contingente. L'interprétation de la dématérialisation se traduit alors par un manque de perspective sur le fonctionnement intentionnel et attentionnel de l'objet d'art.

3.3 Processus et pluralité d'immanence

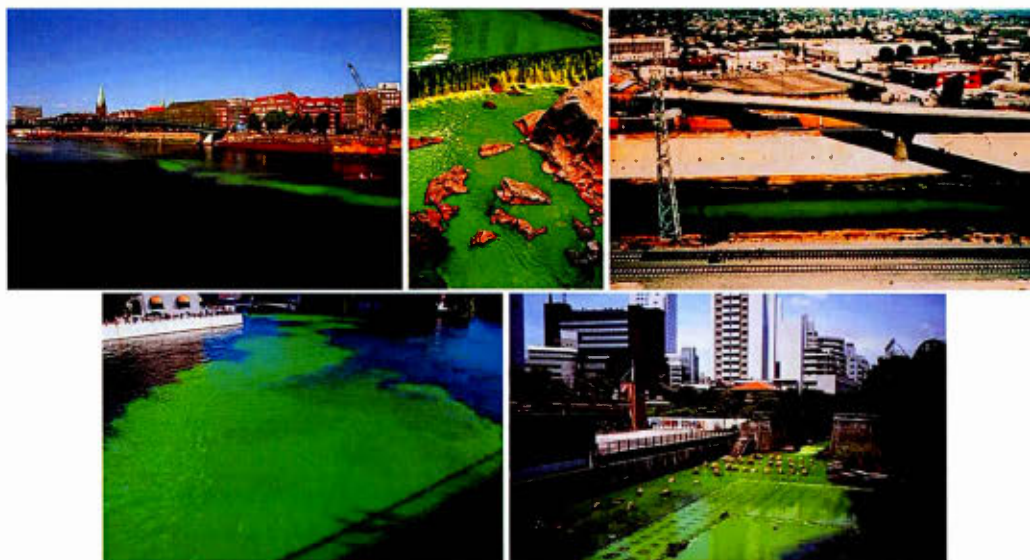


Figure 15. Olafur Eliasson, *Green River Project*, teinture verte, 1998-2001, dimension variable.
Projet tel que vu à Bremen, Moss, Los Angeles, Stockholm et Tokyo.

Élaboré entre 1998 et 2001, le *Green River Project*¹¹³ d'Olafur Eliasson s'est fait remarquer de Tokyo à Los Angeles en passant par Stockholm. En fait, durant cette période, sans jamais annoncer son action, Eliasson a teint en vert différents fleuves urbains¹¹⁴. L'objet de *Green River Project* échappe donc à ses conditions matérielles traditionnelles d'une manière qui évoque directement l'esthétique relationnelle. Inscrite dans l'approche processuelle de l'œuvre, la question de la dématérialisation trouve dans *Green River Project* une réactualisation intéressante. En effet, l'œuvre en soit fait partie intégrante du projet d'Eliasson, mais

¹¹³ Figure 15

¹¹⁴ Le *Green River Project* a débuté à Bremen (Allemagne) en 1998 et s'est poursuivi à Moss (Norvège) en 1998, puis à Los Angeles (É. U.) en 1999, à Stockholm (Suède) en 2000 et, enfin, à Tokyo (Japon) en 2001.

elle parvient néanmoins à «disparaître». Conformément à l'étude des pratiques relationnelles, cette forme de discours de la dématérialisation témoigne de l'intérêt de l'artiste pour le temps de l'œuvre et les processus qui conduisent à l'élaboration du sens. Dans cette perspective, l'objet de l'œuvre consiste en l'événement. Troquant à la conclusion logique du travail artistique un phénomène éphémère, *Green River Project* bouleverse les habitudes de perception classiques de l'œuvre comme totalité fermée ou un objet fini. À l'instar des pratiques relationnelles, l'œuvre d'Eliasson interroge la nécessité d'un aboutissement à l'œuvre. Si la transcendance des œuvres conceptuelles ou sonores témoigne d'une segmentation possible d'une œuvre en manifestations différentes, leur partialité d'immanence implique néanmoins une relation d'équivalence entre les occurrences de l'œuvre qui n'est absolument pas le cas de *Green River Project* ou des pratiques relationnelles. En réalité, l'intention à la source des modes de transcendance conceptuelle et relationnelle prescrit des qualités d'immanence fondamentalement opposées malgré leur apparente similitude. Tandis que les rééditions d'une œuvre comme *Motet pour quarante voix* répondent d'une identité commune et identique, les manifestations de *Green River Project* ne sont tenus ni pour identiques ni pour interchangeables. Le rapport à l'œuvre définit par les pratiques relationnelles prescrit un mode de transcendance par pluralité d'immanence où chaque manifestation est concurrente aux autres. Ce dernier mode de transcendance confirme non seulement l'importance de l'intention sous-jacente à chaque œuvre, mais offre un éclairage nouveau sur les conditions d'adaptation et de réplique déjà observées chez les cas de pluralité opérable et de partialité d'immanence. Pour tout dire, l'examen de la transcendance par pluralité d'immanence éclaire non seulement d'une perspective nouvelle la dématérialisation conceptuelle, mais consolide la thèse d'une émancipation allographique des arts visuels.

3.3.1 *Green River Project*

Les œuvres exposées hors des murs et de l'espace contrôlé des institutions artistiques présentent souvent une couche de sens supplémentaire. En fait, l'absence de cadre offre une perspective différente sur l'objet d'art. En ce sens, la rencontre avec *Green River Project* s'effectue de manière inopinée et donne lieu à des conditions de réception qu'aucun musée ou discours critique ne peut recréer. Interrogé par la commissaire et chercheuse Jessica Morgan, Eliasson explique les effets de la rencontre fortuite de son œuvre :

In downtown Stockholm, I did a project in the historic area where the States buildings are, the area considered to be the center of the city but which exists as the center by definition rather than reality, as at five o'clock it is empty. There is a river running through this area, and by making the river artificial, by coloring it bright green, I could make it "real" somehow. For ten or twenty minutes the gushing water, and the whole physical impact that a river has on a city, was shown – just for a brief moment.¹¹⁵

La rumeur joue à ce titre un rôle aussi important que l'événement. Elle matérialise la prise de conscience de l'existence d'une réalité et de sa transformation. À vrai dire, la rumeur fonde l'ambiguïté nécessaire à l'apparition spectaculaire de l'œuvre tout en préservant la nature de l'intention de l'artiste.

La manipulation du paysage n'est pas en soit une nouveauté. Le *Land Art* en a fait sa marque de commerce et, bien avant le projet d'Eliasson, Nicolas Uriburu avait teint en vert les eaux de Venise¹¹⁶. À la différence de ces approches postmodernistes, la critique du cadre institutionnel est secondaire à l'ambition de l'artiste de matérialiser l'urbanisme des villes où a pris place *Green River Project*. Eliasson s'intéresse à la perception du réel qu'il tente d'ailleurs, via son intervention, de rendre hyper réel. L'apparition surprenante de l'œuvre se dégage aussi des propositions polémistes critiques du marché du spectacle en art. Au contraire, Eliasson explore le potentiel social du spectaculaire et s'intéresse même à lui donner une dimension morale qui se serait étiolée depuis quelques années. Holger Broeker explique :

At the end of the eighties, at the time when sculpture and objects were the focus of the international debate, Olafur Eliasson was mainly interested in discovering what the relationship between the object and the perceiver consists of. In order to make this question central to his work, he reduced the emphasis on the object to achieve something much more ephemeral.¹¹⁷

En fait, l'intention sous-jacente à *Green River Project* est moins critique que politique. Les rapprochements théoriques avec les préoccupations des années soixante et soixante-dix sont alors nombreux. Que ce soit par les jeux de contraste entre le paysage

¹¹⁵ MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, Institute of Contemporary Art et Hatje Cantz Publishers, Boston, 2001, p. 18.

¹¹⁶ Cette première action à la biennale de Venise de 1968 marqua le début d'une démarche artistique et d'une réflexion écologiste menant l'artiste à colorer en vert les eaux américaines et européennes célèbres.

¹¹⁷ BROEKER, Holger, «Light-Space-Color : Olafur Eliasson's Experiment Set-ups with Light», *Olafur Eliasson : Your Lighthouse : Works with Light, 1991-2004*, Allemagne, Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 44.

naturel et l'environnement urbain et industriel ou le raffinement technologique et l'ampleur phénoménale, l'œuvre d'Eliasson force à la comparaison avec les *Earths Works* de Robert Smithson¹¹⁸. En réaction avec la sédimentation de la pensée institutionnelle, Smithson a pensé son «*abstract geology*»¹¹⁹ comme un mode d'examen du monde sans



Figure 16. Robert Smithson, *Spiral Jetty* (Rozel Point, Great Salt Lake, Utah), boue, cristaux de sel, roches et eau, 1970, 4,6 x 460,0 m.

qu'aucune limite ou convention esthétique ne puisse altérer les réflexions de l'artiste. Cette vision romantique de la création et du rôle de l'artiste incarne avec éloquence la différence de la position d'Eliasson en regard de son œuvre. Tandis que le travail de Smithson articule l'expression de l'artiste singulier sur le monde général, l'art d'Eliasson se formule comme un mode de communication avec le monde. Cette nuance importante entre l'approche d'Eliasson et celles des artistes qui l'ont précédé amène le spécialiste de l'architecture contemporaine Lars Lerup à déterminer : «*The shocking difference lies between a vernissage in a museum far from the zone and the life of the zone itself.*»¹²⁰ À vrai dire, *Green River Project* est loin de la provocation pure. Les œuvres de Smithson sont aujourd'hui servies et encadrées par la muséologie. Malgré l'intention qui leur préexistait, les interventions artistiques

¹¹⁸ Figure 16

¹¹⁹ FRICKE, Harald, «Sublime Constructions», *Modern Painters*, vol. 16, n° 4, hiver 2003, p. 95.

¹²⁰ LERUP, Lars, «(Art) Objects Are Conservative and Processes Are Radical: On the Disappearance of the North Pole and the Liquidation of Art», in *Your Only Real Thing is Time*, op. cit., p. 64.

hors du cube blanc sont indexées à titre d'œuvre sinon, elles se perdent dans le champ quotidien ou retrouvent leur usage initial. Le travail d'Eliasson s'inscrit donc moins dans la contestation du processus muséologique que dans la diversion. *Green River Project* établit à ce titre de nouvelles conditions pour l'art hors du cadre institutionnel. Lerup insiste :

*But if we removed the museums to let the machines operate in the world, a new life for art would appear. The art object would no longer be separable from the world in which it takes instrumental part, rendering the issue of autonomy and "you can't touch" trivial and contradictory.*¹²¹

Un objet d'art peut difficilement fuir sa condition originale de représentation, comme le soulève l'auteur, ce serait complètement antithétique à son état artistique. Il ajoute :

*Although other works by Eliasson resemble common art objects in that they are built as original pieces that sit isolated in museums, most have a renegade dimension, too, as if the objects are in some form of denial or in the processes first and objects second.*¹²²

En regard de leur statut artistique et, surtout, de leur prétendue authenticité, les objets d'art sont et restent toujours opaques. Pour leur part, les productions processuelles bénéficient d'une certaine indistinction dans l'espace et le temps qui les mènent invariablement à parler d'elles-mêmes. Cette différence dans le rapport au regard et à la réception amène Lerup à conclure avec élégance : « *Processes are radical, while objects are conservative.*¹²³ »

La décentralisation moderne de l'objet suivi de la réalisation d'un espace qui se veut objectif pour les œuvres a encouragé l'interprétation d'une dématérialisation de l'objet d'art. L'objet n'est plus autant le sujet de la stimulation du spectateur que le cadre institutionnel. En se substituant à l'œuvre comme enjeu de l'attention, le musée rend en quelque sorte le spectateur passif devant l'objet d'art. *Green River Project* propose au contraire d'impliquer le spectateur, voire de le commettre dans une situation stimulante de sorte que, comme le suggère Eliasson, le sujet et l'objet permutent leurs rôles respectifs : « *There's a reversal of*

¹²¹ *Ibid.*, p. 67.

¹²² *Ibid.*, p. 66.

¹²³ *Ibid.*, p. 67.

*subject and object here : the viewer becomes the object and the context becomes the subject.*¹²⁴ » Autrement dit, *Green River Project* dirige l'attention du spectateur vers le spectacle en cours, l'invite à se mobiliser et à adopter une position dynamique. L'objet se transforme alors en sujet et vice versa de manière continue. Ce mouvement continu de l'objet, du sujet et de l'attention transforme l'usage de l'œuvre qui glisse de la perception d'une perte matérielle à une proposition positive et productive du spectateur. En tant qu'intervention hors du musée, *Green River Project* questionne l'objectivité du cadre muséal. Défini pour la représentation de l'art, le cube blanc manifeste un discours qui transpire et altère l'objet qu'il encadre. En entretien avec Morgan, Eliasson explique :

But obviously the museum says that you are seeing in a "real" way. People are not aware that they are looking not only through a glass box but through the institution and many, many layers of decision. By exposing the frame, therefore and "seeing yourself seeing" the work is not just about seeing the piece but about noticing that you are looking through various frames.¹²⁵

Avec *Green River Project*, l'artiste tente ainsi de retourner l'objet au spectateur d'une manière qui n'est pas sans évoquer l'esthétique relationnelle. Cité par Damien Sausset, l'artiste ajoute :

En fait, tout mon travail tourne autour de modèles de perceptions, non sur la perception elle-même. [...] Je crois fermement que c'est justement ce rapport entre nous et les objets, que c'est dans ce qui nous entoure que se forge ce que nous sommes, c'est-à-dire le sujet.¹²⁶

Moins un défi lancé aux institutions qu'un détour au cadre institutionnel, *Green River Project* présente en ces termes une prise de conscience des effets de la représentation et de son contexte de démonstration.

L'œuvre est naturellement en relation avec son cadre ou son site d'exposition. Le contexte spécifique de la représentation engendre un discours auquel l'œuvre, du moins le discours inscrit en elle, répond. Par sa forme phénoménale, l'œuvre d'Eliasson transforme la réponse de l'œuvre en un événement éphémère. Inscrit dans l'instant furtif de leur rencontre, l'échange entre l'œuvre et son contexte d'exposition se dissout en eux au cours

¹²⁴ OBRIST, Hans Ulrich, «Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist», in *Olafur Eliasson : Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*, Paris, Musée d'art moderne, 2002, p. 18.

¹²⁵ MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, op. cit., p. 18.

¹²⁶ SAUSSET, Damien, «Dans la lumière d'Olafur Eliasson», *Connaissance des arts*, n° 634, janvier 2006, p. 58.

même de son émergence. En fait, *Green River Project* inverse le cours traditionnel du discours et de la forme artistique. Le mouvement créatif qui, traditionnellement, part de la nature vers la culture pour se sédimenter dans le discours est invalidé par l'approche étonnement polluante, dans le sens contaminant du terme, du projet. *Green River Project* est manifestement culturel et invasif de son site naturel. Cependant, l'appareil culturel se voit absorbé par la nature de sorte qu'aucun discours lié au contexte ne parvienne à se fixer sur l'œuvre. En ce sens, *Green River Project* incarne plus qu'un phénomène, mais une géographie imaginaire et spontanée qui n'appartient au final qu'à son spectateur fortuit. Comme une parenthèse dans l'espace urbain, *Green River Project* n'a rien d'un accident, pourtant sa réception est toujours inattendue. L'œuvre s'insère dans la structure urbaine et questionne de sa présence l'organisation de cet espace et la place qui y est accordée au spectateur. La culture urbaine valorise l'usage optimisé de sa structure quitte à détruire et rénover la structure précédente. Au cours de ce mouvement de substitution, l'usager se trouve toujours un peu tassé sur le côté, ignoré par l'espace urbain. L'apparition brève de *Green River Project* vise alors à revaloriser l'individu et sa perception. Éminemment politique, l'action de *Green River Project* interroge la possibilité de remettre l'individualité au centre de l'espace urbain et de l'art. À la manière des pratiques relationnelles, cette action trouve son sens dans son insertion furtive dans l'espace quotidien. Entre le paysage convenu et celui qui est perçu à travers *Green River Project* se produit un effet paradoxal chez le spectateur. En effet, l'œuvre révèle la ville à ses habitants, comme l'exprime Eliasson, l'œuvre « [is] *challenging their perception of their environment as something changeless and reassuring*¹²⁷ ». À vrai dire, le projet manipule le traditionnel rapport discursif de l'œuvre à son site pour inciter les spectateurs à déterminer leur vision de l'espace urbain. L'artiste explique : « *I wanted to make it present again, get people to notice its movement and turbulence. For a few minutes there it was "hyperreal"*.¹²⁸ » Même si les réactions du public à l'œuvre s'avèrent minimales, il s'opère néanmoins une transformation des usages et de la perception. La ville affectée par *Green River Project* peut difficilement préserver son image mentale statique. L'œuvre produit un lieu d'interaction et d'engagement pour le spectateur qui peut alors éprouver le chevauchement de la réalité et de la représentation. L'anonymat du projet est à ce titre encore plus important. Dans l'espace public, la moindre attention artistique peut faire basculer l'action

¹²⁷ OBRIST, Hans Ulrich, « Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist », in Olafur Eliasson : *Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*, op. cit., p. 17.

¹²⁸ *Idem*.

autrement insignifiante au statut d'objet d'art. Pour amener l'usage passif de l'espace urbain à un regard dynamique, il est impératif que *Green River Project* soit exécuté dans le plus grand secret quant à son statut artistique. L'attention accordée à l'œuvre doit s'apparenter à celle allouée aux événements naturels. En effet, la réception de *Green River Project* est près de l'incident, l'œuvre produit une parenthèse dans l'espace quotidien et génère une expérience pleinement sensorielle. Pris au dépourvu, par surprise, le spectateur est mis à l'épreuve par l'œuvre. Il confronte sa perception de la réalité à sa réception de l'œuvre qui s'impose elle-même comme une réalité construite de toute pièce. En fait, *Green River Project* accumule les cadres plus qu'il ne s'en libère. Sous une apparente émancipation du cadre muséal, le projet reconstruit dans une forme élémentaire les structures de représentation et de réception institutionnelles et sociales. L'œuvre se place à la limite de la subjectivité et de la prétention objectiviste du regard averti et contrôlé. En décalage avec son site et avec la réception l'œuvre questionne autant «le caractère artificiel de la nature et les filtres culturels de la perception¹²⁹». Comme le précise ensuite la critique Anne Colin, la durée de l'événement de *Green River Project* se confond avec celle du phénomène. Ces durées inscrivent l'œuvre dans une installation éphémère limitée dans un espace-temps offensif. La nature qui supporte le projet est garante d'une instabilité qui menace l'objet sculptural et met en péril la pleine expérience du spectateur. En effet, comme l'objet, le spectateur est soumis aux conditions fragiles de l'œuvre et de son avènement. «Olafur Eliasson renie la fétichisation de l'objet d'art en exposant ses origines et ses mécanismes.¹³⁰» La forme phénoménale de l'intervention dans son cadre urbain détourne, la durée de l'événement, le spectateur des usages sociaux et institutionnels de l'art. La qualité furtive de *Green River Project* invite à une expérience émotionnelle et existentielle de l'œuvre avant d'être rationalisée. En fait, l'usage suggéré par la forme et le site de l'événement invalide les approches fonctionnalistes de l'œuvre et de son objet pour se concentrer sur l'événement et son témoin. Dans les termes de Colin, *Green River Project* propose plus qu'elle n'impose une lecture ou un discours, «rien n'est résolu à l'avance, tout est ouvert à la négociation¹³¹». Le spectateur entre en relation avec l'œuvre d'une position qui n'a pas été prescrite par l'artiste ou un cadre institutionnel. Ainsi, l'enjeu de son attention est moins l'objet en soit que le contexte dans sa globalité. Un contexte dont l'artiste s'est emparé et sur lequel il exerce

¹²⁹ COLIN, Anne, «Olafur Eliasson vers une nouvelle réalité», *Art Press*, n° 304, septembre 2004, p. 34.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹³¹ *Ibid.*, p. 36.

un contrôle aussi anonyme que spectaculaire. À vrai dire, à l'opposé du spectateur, l'artiste bénéficie d'une position déterminée et discrètement maîtrisée. La critique explique :

La perception est exploitée comme un objet de conscience, et l'usager, sujet actif parmi bien d'autre dans un espace social interactif, est invité à l'élaboration d'un exercice autoréflexif.¹³²

Le travail introspectif doublé de l'expérience sensorielle de l'œuvre séduit le spectateur et le détourne des enjeux logistiques de l'œuvre vers sa perception de telle manière qu'elle devient l'objet de son expérience. Ainsi, comme le présente Colin : « Accessible et interprétable à tous les niveaux, apolitique et finalement productrice d'une expérience émotionnelle collective, son œuvre s'adresse à tous.¹³³ » Toutefois, contrairement à ce que la critique avance, il est difficile de s'en tenir à une lecture apolitique de *Green River Project*. Bien entendu, la théâtralisation du site et l'esthétique simple et ludique du projet peuvent porter à ce type de confusion. En vérité, le cadre de *Green River Project* est connoté socialement et architecturalement. De plus, au-delà de son extravagance, l'acte d'Eliasson est orienté par l'exigence de remettre la perception individuelle au centre non seulement de l'espace mais aussi de l'expérience de l'art. La structure de *Green River Project* invalide autant la notion d'espace que la construction du discours. La confrontation du culturel et du naturel double les discours et les illusions de sorte que se confondent les expériences sensibles et virtuels de l'œuvre. L'événement repose sur les spectateurs dont l'attention dépend du phénomène. Plus qu'une opération, plus qu'un site, *Green River Project* est, comme l'observe Ina Blom, un processus de concrétisation, d'individuation et de différenciation¹³⁴ de l'expérience et de la perception.

Près des stratégies du *Land Art*, l'esthétique formelle explorée par *Green River Project* reprend plusieurs préoccupations postmodernistes. L'attitude critique à l'égard du cadre institutionnel et l'intérêt manifeste de l'artiste pour la dématérialisation abondent en ce sens. Cependant, la sensibilité spécifique du projet pour la question du rôle du spectateur invite incontestablement à une interprétation relationnelle de ces problématiques. En effet, *Green River Project* interroge l'institution dans la même perspective qu'elle remet en question l'usage de son site. À vrai dire, par son rejet du musée et du site, l'œuvre d'Eliasson tente de

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibid.*, p. 38.

¹³⁴ BLOM, Ina, « Beyond the Ambient », *Parkett*, n° 64, 2002, p. 22.

revaloriser la perception devant la représentation. *Green River Project* rejette toute forme d'assujettissement à son contexte. Dans la perspective de rendre au spectateur le pouvoir de sa perception, l'œuvre d'Eliasson remet en question sa spécificité :

*No attempt to "counteract" the enduring problem of our representational thought habits: that almost every single piece of information commonly agreed upon as a fact of nature is already reified as an image without history.*¹³⁵

Blom souligne l'étrange association opérée entre le processus de l'œuvre et l'énonciation du fait physique. Le déploiement naturel de l'œuvre fait ainsi l'importante démonstration de la force de l'expérience subjective en opposition à l'objectivité factice du site de la représentation. Le potentiel signifiant de *Green River Project* est bien peu de chose sans spectateur avec lequel interagir.

3.3.2 Immanence plurielle

Le caractère éphémère de *Green River Project* soulève certaines ambivalences entre le phénomène qui fonde l'objet et la série d'événements qui a découlé du projet. En fait, la dissolution de l'objet *Green River Project* se réfléchit dans la manifestation du projet. Autrement dit, le discours sur la dématérialisation ne concerne pas autant l'objet que le sous-entend sa forme, mais plutôt le projet dans son ensemble. Le développement quantitatif de *Green River Project* semble travestir l'aura qu'il s'est construit. L'œuvre d'Eliasson est assimilée à la réception et paraît de ce fait irréproductible. En ne présentant pas d'objet, mais une expérience, l'œuvre prétend à une représentation réelle et unique dans la participation de son spectateur. Pourtant, le projet invalide cette perception, chaque édition porte néanmoins cette même promesse sans pour autant se reproduire formellement à l'identique. Pour tout dire, la reproductibilité spécifique au régime allographique instituée à travers des productions éphémères, reproductibles mais variables, telles *Green River Project* et de nombreuses œuvres relationnelles, un mode de transcendance particulier. En effet, la pluralité et la diversité des objets d'immanence de ces œuvres obligent à repenser la définition de l'unicité de l'œuvre corollaire à celle de ses objets ou, par extension, de leurs expériences.

Sous un régime allographique, la conformité des reproductions d'une œuvre est garantie

¹³⁵ *Ibid.*, p. 23.

par dénotation des propriétés constitutives. Une reproduction correcte d'une œuvre allographique en est une qui reproduit parfaitement ces propriétés sans s'embarrasser de celles contingentes. La dénotation cautionne en ce sens la forme, l'identité et l'authenticité de l'œuvre. Cela dit, l'existence objective de l'œuvre allographique n'exige pas moins une reconnaissance dépendante des conventions culturelles et historiques. Ainsi, la reproductibilité allographique est aussi un phénomène subjectif. La transcendance dont témoigne *Green River Project* repose sur une subjectivation de la forme similaire à celle du régime allographique. En effet, le mode second de l'immanence de *Green River Project* consiste en sa pluralité d'immanence, c'est-à-dire que l'œuvre d'Eliasson immane en plusieurs objets non identiques et concurrents. À vrai dire, *Green River Project* motive une distinction importante entre les objets multiples du régime autographiques. Les différentes occurrences de *Green River Project* procèdent d'une intention de produire une nouvelle version différente. Différente, mais dérivée de la première version, la nouvelle version n'est pas pour autant une nouvelle œuvre, plutôt une nouvelle version de la même œuvre. Genette précise à ce sujet :

Une œuvre allographique plurielle l'est donc pour des raisons qui n'ont en général rien à voir avec celles qui déterminent les pluralités autographiques, et selon un (ou des) processus également spécifique(s).¹³⁶

Pour tout dire, la transcendance par pluralité d'immanence touche les objets des deux régimes d'immanence de manière dissemblable. Par exemple, dans un régime autographique, la pluralité d'immanence provoque un changement de statut de l'objet entre l'original et sa réplique. L'auteur explique :

L'original représente «directement» un objet réel ou imaginaire; sa réplique, par le moyen de l'autocopie, représente le même objet, mais indirectement (transitivement), et (en un autre sens) elle représente l'original puisqu'elle en *tient lieu*, ayant d'ailleurs, le plus souvent, été commandée et exécutée dans cette intention, avec cette prime artistique (et marchande) qu'y ajoute l'authenticité.¹³⁷

Si bien, que seul l'original se voit attribuer un sens. La réplique, elle, ne parle, dans cette perspective, que de l'original. En produisant des œuvres «au second degré¹³⁸», les œuvres à répliques sont finalement des œuvres uniques à immanence plurielle. Comme *Green River*

¹³⁶ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 193.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

Project, leur pluralité dépend d'une intention auctoriale, cependant les œuvres à répliques sont complémentaires et additives. Elles ne partagent pas en ce sens le mode de transcendance de l'œuvre d'Eliasson qui se dégage aussi de la pluralité d'immanence par remaniement. Les remaniements sous-entendent des corrections ou des amendements entre chaque version.

Dans tous ces cas, le caractère mineur des différences et le consensus presque général sur le choix du texte empêche la constitution de versions à la fois notablement distinctes et concurrentement offertes à la réception publique, même si la consultation des «variantes» proposées par les éditions savantes peut parfois inspirer quelques doutes salutaires sur l'unicité et la stabilité supposées du texte.¹³⁹

De là, la pluralité d'immanence n'est plus concurrente mais substitutive. Pourtant, comme le précise Genette : «une œuvre peut avoir plusieurs textes¹⁴⁰.» En fait, le mode de transcendance des œuvres, telles *Green River Project*, additives et concurrentes est plus près de la réalité des produits littéraires ou musicaux. Genette compare la pluralité d'immanence à la traduction et à la transcription qui s'appuient respectivement sur des critères d'identité opérable sémantique et structurale. Contrairement à la position de Goodman qui y perçoit deux œuvres¹⁴¹, Genette suggère qu'une traduction produit deux objets d'immanence d'une même œuvre. De même, l'usage en musique ne tient pas pour deux œuvres différentes des œuvres soumises à la transcription ou à la transposition. Pour tout dire, la transcendance par pluralité d'immanence s'appuie sur les conditions génétiques de l'œuvre et de ses versions.

Green River Project, comme beaucoup d'œuvres relationnelles, intègre les étapes de sa genèse à sa forme. Autrement dit, l'œuvre consiste en son mode d'élaboration et de réception. L'état d'inachèvement est en ce sens définitif et constitue l'objet artistique. Genette affirme :

Une ébauche abandonnée peut fort bien constituer un objet artistique (en tout cas esthétique) en elle-même, mais elle ne témoigne de rien d'autre : son statut est celui d'une œuvre inachevée.¹⁴²

¹³⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

¹⁴¹ GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, op. cit., p. 248.

¹⁴² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 218.

Cela dit, l'œuvre inachevée n'est pas moins une œuvre concrète. En fait, la spécificité des œuvres processuelles réside dans le fait que leurs modes d'élaboration sont constitutifs et contribuent directement à leur pluralité d'immanence, puisqu'ils consistent aussi en des scripts potentiels. Le présent constat rappelle l'enjeu des scripts d'œuvres étudiés précédemment. La pluralité de *Green River Project* repose sur ses états génétiques et admet de ce fait une part d'incertitude parfois dérangement. Entre l'altérité de l'interprétation de la documentation et l'intention auctoriale, Genette expose le fond du malaise autour des œuvres processuelles :

Mais le sûr est que, même si la « matière » était exactement identique d'une édition à l'autre, ces différences de disposition déterminent autant de textes, au sens étymologique, qu'il y a d'éditions disponibles.¹⁴³

Le caractère problématique de la transcendance de *Green River Project* réside essentiellement dans la dimension arbitraire de l'authenticité de la pluralité d'immanence. À l'instar des cas étudiés par Couture¹⁴⁴, Genette rappelle que « la "dernière volonté" n'est jamais que la dernière en date¹⁴⁵ ». Néanmoins, cette tension apparente entre les conditions de la transcendance par pluralité d'immanence et les conventions du champ artistique révèle la stigmatisation de l'émancipation des critères d'authenticité en des débats sur la dématérialisation. « De cette émancipation, la promotion, parfois naïve, dans nos années soixante-dix, de la notion de texte aux dépens de celle d'œuvre fut à la fois un signe et un facteur.¹⁴⁶ » Les états génétiques fondent un objet d'immanence nouveau et en mouvement singulièrement exalté par la transcendance par pluralité d'immanence. L'œuvre de *Green River Project* est processuelle, mais elle ne cesse pas d'exister, elle subsiste à travers ses états génétiques. Ses conditions de transcendance recoupent ainsi celles de certaines performances rééditées sur la base de documents indirects, de témoignages ou de photographies. Genette souligne qu'« en ce sens comme en plusieurs autres, la sensibilité esthétique moderne (et postmoderne) se révèle typiquement pluraliste¹⁴⁷ ». Néanmoins, il ajoute :

¹⁴³ *Ibid.*, p. 222.

¹⁴⁴ COUTURE, Francine, « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies*, op. cit., p. 138-177.

¹⁴⁵ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 222.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 228.

Sous des formes diverses, et diversement légitimées par l'intention de l'auteur, tout ces cas d'immanence plurielle nous proposent donc des œuvres dont l'identité transcende la diversité des objets matériels ou idéaux en lesquels elles immanent. Ce mode de transcendance ne porte pas sur toutes les œuvres.¹⁴⁸

Entre, d'un côté, l'autoritarisme de l'identité de l'œuvre et de son texte n'admettant ni transcription ni traduction ni transposition et, de l'autre côté, la tyrannie de la pluralité, il y a effectivement une variété de conventions et d'usages en action. En ce sens, *Green River Project* peut avoir plusieurs textes distincts et rester une même œuvre si chaque manifestation est acceptée en tant que telle. Tout dépend de l'attention accordée et de l'usage de chaque occurrence. Ainsi, tant que chaque occurrence de *Green River Project* est défini par le même usage que la manifestation première, il s'agit vraisemblablement d'un cas de transcendance par pluralité d'immanence. De toute évidence, les versions de l'œuvre d'Eliasson ne sont pas le résultat d'empreinte, de même qu'elles ne se définissent pas par leur histoire de production. À l'instar du cas exposé à travers *Home Stories* de Müller, les versions de *Green River Project* reposent sur des critères d'identité opérable. En réalité, ce sont les motifs de l'identité opérable de l'œuvre qui prescrivent un usage identique d'objets qui ne le sont pas nécessairement. L'œuvre d'Eliasson, comme de nombreux projets relationnels, fonde son identité sur des critères évolutifs et fluctuants liés aux spectateurs et leurs activités. La réalité non absolue de l'identité opérable de l'œuvre entre en contradiction avec la position de Goodman et l'usage traditionnel du monde de l'art qui ne conçoivent que des identités uniques. Toutefois, *Green River Project*, comme beaucoup d'œuvres relationnelles, témoigne de conditions d'existence qui ne sont pas couvertes par les thèses de l'auteur. L'œuvre d'Eliasson s'intéresse précisément à l'activité du spectateur, à la perception et à ses variations. Ainsi, contrairement à une œuvre allographique comme *Motet pour quarante voix*, sa multiplicité ne touche pas les manifestations de l'œuvre, mais son immanence. *Green River Project* identifie un groupe d'événements perceptiblement distincts, son identité est donc ni numérique ni spécifique. L'identité de *Green River Project* est générique, car l'œuvre constitue une classe qui transcende l'identité spécifique de ses membres. Genette définit ce mode de transcendance comme «une classe, dont chacun de ses objets d'immanence est un membre, ou, pour accepter ici un terme que nous refusions d'appliquer aux exemplaires de manifestation, un exemple¹⁴⁹». L'identité générique de *Green River Project* et

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 233.

de l'esthétique relationnelle en générale confirme l'importance de l'usage dans l'identification d'un mode d'existence. En effet, l'œuvre à immanence plurielle est un genre que l'usage traite en individu. Ni autographique ni allographique, l'immanence plurielle est un mode de transcendance de l'œuvre comprise comme une classe, mais dont chaque objet bénéficie d'un usage autonome. Genette explique :

Ces œuvres là ne sont *en ce sens* ni autographiques ni allographiques, parce que seul un individu peut être autographique, quand il est un objet ou un événement physique, ou allographique, quand il est un «type», ou un individu idéal. C'est que la distinction autographique/allographique oppose, non des régimes d'opérabilité, mais des régimes d'immanence [...].¹⁵⁰

Les usages traditionnels du monde de l'art n'envisagent pas d'identités plurielles. Les recherches de Bénichou¹⁵¹ et de Couture¹⁵² attestent déjà des difficultés institutionnelles et théoriques posées par les conditions de l'immanence allographique. Les conditions particulières de l'œuvre à immanence plurielle troublent l'équilibre fragile de la notion d'objet dans le champ artistique.

Si au contraire, et conformément à l'usage (actuellement dominant), on tient pour *une œuvre* un tel ensemble d'objets, il va de soi que son identité est générique – et donc *ouverte* : si l'on découvrait demain un «nouveau» texte [d'une œuvre à immanence plurielle], cette découverte ne changerait rien au statut [de cette œuvre] comme classe – que le nombre de ses membres et la liste de leurs propriétés; en revanche, si l'on découvrait un nouveau texte [d'une œuvre à immanence unique], ce nouvel individu ne pourrait «entrer» dans l'ancien; il faudrait pour l'accueillir attribuer [à l'œuvre] un nouveau statut (onto)logique : non plus d'œuvre individuelle, mais d'œuvre générique, c'est-à-dire plurielle.¹⁵³

L'auteur résume ici les enjeux et l'ampleur du défi théorique de la transcendance par pluralité d'immanence. L'identité de l'œuvre transcende celle de ses objets d'immanence, de sorte qu'elle se définit non seulement comme un genre, mais comme une abstraction. La dématérialisation de l'art dans les processus relationnels apparaît dans cette perspective comme l'usage normal d'une œuvre idéale, mais dont les objets consistent néanmoins en

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵¹ BÉNICHOU, Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit.

¹⁵² COUTURE, Francine, «Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines», *Muséologies*, op. cit., p. 138-177.

¹⁵³ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 237.

l'immanence concrète et matérielle.

Dans une perspective près de l'esthétique relationnelle, l'œuvre de *Green River Project* semble s'identifier moins à son objet qu'aux réactions qu'elle suscite. Son existence semble effectivement s'appuyer sur la présence de ses spectateurs de sorte que l'œuvre survive dans la perception. La forme processuelle et phénoménologique de *Green River Project* donne lieu à une série d'occurrence de l'œuvre dont la relation d'équivalence est impossible à incarner dans l'objet. Sans être des répliques, les occurrences de *Green River Project* ne sont ni des remaniements d'une version originale du projet ni des adaptations. En fait, leur usage définit une réalité plus complexe, c'est-à-dire la pluralité des immanences de l'œuvre d'Eliasson. La dissolution de la matière fait partie intégrante de l'œuvre de même que la perception du projet est toujours subjective et personnalisée. Si bien, que l'objet de *Green River Project* se définit dans la mouvance ayant pour seule condition le respect des étapes de genèse de l'œuvre. Ainsi, l'enjeu de la disparition de l'objet n'est tant sa dissolution factuelle et processuelle, mais bien la désintégration d'une forme absolue de l'objet par les conditions d'existence de l'œuvre. *Green River Project* illustre en ce sens la transcendance par pluralité d'immanence.

Ce type de transcendance, par pluralité d'immanence, est donc finalement de définition très simple – d'une simplicité presque décevante : l'œuvre à immanence plurielle est transcendante en ce sens qu'elle n'immane pas là où l'on pourrait croire, un peu (et pour cause) comme l'œuvre « conceptuelle » n'immane pas dans l'objet qui la manifeste. Elle ne « consiste » pas en chacun de ses objets d'immanence, mais dans leur totalité – une totalité dont seul l'usage fixe, ou plutôt *module*, la définition.¹⁵⁴

Comme le précise Genette, *Green River Project* décrit une identité générique. L'œuvre est définie par les critères de son identité opératoire, soit de l'usage qui admet les différentes manifestations du projet comme des objets autonomes.

3.3.3 Mettre en relation

La spécificité de *Green River Project* relève de l'étonnant contrôle du spectateur sur la transcendance de l'œuvre. En fait, une fois absorbé par son support naturel, le dispositif

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 237-238.

de l'œuvre survit à travers l'expérience de la transcendance par le témoin accidentel. Entre les effets calculés par l'artiste et le public inattendu de l'œuvre se précisent les enjeux de la relation qui fonde à son tour la transcendance par pluralité d'immanence. La forme quasi essentialiste de *Green River Project* détermine un objet qui, à l'instar de celui exploré par l'esthétique relationnelle, cherche à se dissoudre dans la mémoire subjective du spectateur. Associant ainsi l'événement avec sa réception spontanée et non préméditée, le succès de *Green River Project* repose de manière explicite sur la dématérialisation de son dispositif. Le processus d'apparition et de disparition de l'œuvre est en quelque sorte garant de la qualité de sa relation avec son spectateur et de la transcendance. Comme le résume Éric Troncy :

Le parti pris d'Olafur Eliasson lui permet d'affirmer que la même œuvre présentée deux fois n'est finalement plus la même œuvre parce que sa nature même dépend de ceux qui la regardent.¹⁵⁵

L'absence suite à la présence inespérée de l'œuvre autorise finalement la prise de conscience importante par le spectateur de son activité de représentation à travers la transcendance de l'œuvre.

Green River Project consiste à «faire apparaître la nature là où on ne la voyait plus¹⁵⁶». Le spectateur joue dans cette perspective un rôle fondamental puisque d'un simple regard et parfois même inconsciemment, il peut départager les puissances culturelles et naturelles en lutte dans l'œuvre d'Eliasson. Ce regard si pertinent au dispositif de l'œuvre reconnaît, trie, analyse et perd des informations au cours de cette démarche et construit de là sa perception de *Green River Project* qui sera à terme la seule valable. En effet, l'appareil éphémère de l'œuvre révèle les modes de transcendance dévoilés notamment à travers l'examen de l'immatérialité conceptuelle et du cas de *Motet pour quarante voix*. Le spectateur de *Green River Project* n'est pas encerclé de manière aussi littérale que dans l'œuvre de Cardiff, mais son activité par la transcendance devient néanmoins le point focal de l'œuvre. L'œuvre d'Eliasson se déploie dans la perspective de faire passer le public de spectateur de l'événement au statut de participant. Tel qu'expliqué par Carol Diehl :

Eliasson is not at all gingerly about his use of objects, but he clearly takes care that they appear as utilitarian as possible. While well designed, these objects do not

¹⁵⁵ TRONCY, Eric, «Olafur Eliasson fait la pluie et le beau temps», *Beaux-Arts Magazine*, n° 215, avril 2002, p. 62.

¹⁵⁶ *Idem*.

*attract for their own sake, but for the contribution they make to the environment he has constructed.*¹⁵⁷

La démarche d'Eliasson est à ce sujet clairement inspirée de l'esthétique relationnelle. *Green River Project* est une œuvre dense et minimale, pas dans le sens formaliste du terme, mais bien dans l'optique d'une approche sociale de l'art. La métaphore implicite à l'usage de la rivière abonde en ce sens. La rivière incarne le cours du temps et l'évènement, une actualité en changement constant. L'instant n'existe en soi que dans l'objet d'immanence qui se soumet au rythme de la rivière. En décrivant l'approche d'Eliasson, Diehl exprime assez justement les attentes envers la relation du spectateur à l'œuvre :

*He uses natural and industrial materials, as well as the environments of nature and architecture, to create situations that, while not esthetically displeasing and often very compelling, are less about their look than about the experience they create for the viewers, who, by their very presence, become integral elements in the work.*¹⁵⁸

Ainsi, le spectateur est appelé à faire partie de l'évènement, voire à agir à titre de complice de l'artiste. En réalité, la structure de *Green River Project* exige peu d'analyse, l'œuvre ne donne rien à comprendre. Son action réside plutôt dans l'expérience pure de son objet d'immanence et donc de la transcendance de l'œuvre à travers la participation entière du spectateur. Diehl parle alors d'une approche «bare-bone» ou essentialiste qui, à l'instar des conclusions de Lippard dans «*Escape Attempts*¹⁵⁹», a pleinement conscience de la récupération économique, politique et culturelle de l'objet d'art.

*The ephemeral quality of the Green River Project – an unannounced event that is here today and gone tomorrow – may represent an ideal for Eliasson, who tried to keep advance publicity for the Weather Project to a minimum so that visitors would not arrive with a preconceived notion of the piece.*¹⁶⁰

Le cadre culturel interfère inévitablement dans la transcendance des œuvres. Genette précise d'ailleurs à ce titre que la transcendance par pluralité d'immanence repose fondamentalement sur une distinction culturelle. Genette explique que la différence entre les immanences plurielles et les objets multiples n'est pas autant ontologique qu'intentionnelle.

¹⁵⁷ DIEHL, Carol, «Northern Lights», *Art in America*, vol. 92, n°9, octobre 2004, p. 111.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁵⁹ LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit., p. vii-xxii.

¹⁶⁰ DIEHL, Carol, «Northern Lights», *Art in America*, op. cit., p. 114.

La transcendance par pluralité d'immanence n'est pas catégorique, mais modulée pour la perception de l'artisticité du projet. Cité par Diehl, Eliasson affirme : « *I want the museum visitor to understand that institutional ideology and display is in itself a construction and not a higher state of truth.*¹⁶¹ » Il s'agit alors pour l'artiste de créer des situations permettant de mettre, au cœur de la transcendance de l'œuvre, l'environnement, la culture et l'architecture sur un pied d'égalité. La combinaison de matière naturelle et industrielle de *Green River Project* est moins un enjeu esthétique qu'un des fondements de sa transcendance. La matière de l'œuvre est pensée en vue de la participation convoitée du spectateur, elle justifie sa présence qui s'impose enfin comme la véritable matière de *Green River Project*. En effet, le regard du public définit l'approche médiatique de *Green River Project*. L'œuvre examine le spectateur se représentant en relation avec l'œuvre et son environnement. En ce sens, *Green River Project* transforme radicalement les modes de transcendance traditionnelle de l'art. L'opérabilité de l'œuvre sort de l'opposition des modes d'immanence autographique et allographique et incarne ce régime hyper-allographique suggéré par Genette. L'objet d'immanence de *Green River Project* est idéal, mais aussi générique et abstrait. Cette identité transcende finalement celle des objets d'immanence pluriels. L'œuvre d'Eliasson contourne les débats sur la nature d'un art qui serait dématérialisé pour interroger directement l'expérience de l'art.

*To experience Eliasson's work is in a true sense disorienting, its main intention being to make the observer's observation a permanently participatory activity. Eliasson doesn't want to shape what we see, but to ask how we see. Without any theoretical implications the work of art is about the experience of being visual.*¹⁶²

Fricke soulève ici la représentation de l'œuvre par le spectateur comme l'enjeu même de la désorientation de la transcendance traditionnelle. La transcendance par pluralité d'immanence démontre que l'œuvre consiste en la totalité de ses objets d'immanence dont l'usage prescrit enfin la définition. L'analyse de Fricke témoigne du détachement de l'objet à l'égard de ses propres conditions historiques. Comme l'explique Eliasson en entretien avec Morgan, les références culturelles et historiques doivent être celles du spectateur et non celles indiquées par l'artiste ou suggérées par le discours critique. Il ajoute :

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² FRICKE, Harald, « Sublime Constructions », *Modern Painters*, op. cit., p. 94.

*I don't think that the object actually does anything. But it is also not that I am saying that in the subject is everything. I think that the subject has an impact on the object, and vice versa, the object as an impact on the subject.*¹⁶³

Pour tout dire, l'œuvre d'Eliasson se pense, se manifeste et se représente toujours dans la perspective d'un spectateur. Toutefois, le rapport du spectateur à l'œuvre n'est jamais pur ou même direct. *«The frame is used to show that you are not only seeing or experiencing a piece but you are also experiencing yourself experiencing the piece. Or seeing yourself seeing.»*¹⁶⁴ Comme l'exprime l'artiste, il y a toujours une distance entre l'œuvre et le spectateur justifiée par une série de conditions qui circonscrivent et orientent la perception, c'est-à-dire, de notre point de vue, la transcendance. En vérité, le seul fait d'entrer dans une institution muséale engage une certaine conduite perceptuelle qui n'a rien à voir avec les dispositions intuitives que vise le projet d'Eliasson. En inscrivant sa forme dans la mémoire et l'expérience de son public, *Green River Project* rétablit la transcendance dans la définition de l'art. *«Seeing yourself seeing»* consiste pour le spectateur à se substituer à l'objet de manière à en faire le sujet de l'œuvre, si bien qu'il devient lui-même le sujet de *Green River Project* et, donc, l'objet de son attention puis sujet à son tour. En d'autres termes, la transcendance par pluralité d'immanence, comme, par ailleurs, le régime hyper-allographique, définit ces cas semblables à *Green River Project* où l'œuvre n'immane pas dans l'objet qui la manifeste. L'œuvre à immanence plurielle est une classe que sa transcendance présente tel un individu.

Au-delà du concept de *«seeing yourself seeing»*, le dispositif de l'œuvre d'Eliasson vise à diluer les effets de distance entre l'événement et son spectateur. Autrement accentuée par le contexte institutionnel, l'intervention spontanée et urbaine de *Green River Project* limite ces effets de cadre décrit par Eliasson à Obrist : *«A window always works like a picture frame : like a picture of a picture of a picture. There are different levels of representation that stack up and we have to be aware of this.»*¹⁶⁵ En effet, la manière dont le cadre institutionnel tente de s'ignorer exalte la marge que l'existence de ce cadre génère entre l'expérience et la représentation de l'art. La représentation consiste en un tiers parti de l'existence de l'œuvre, elle établit une perspective spécifique sur l'œuvre autonome du point de vue de sa trans-

¹⁶³ MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁴ *Idem*.

¹⁶⁵ OBRIST, Hans Ulrich, «Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist», in *Olafur Eliasson : Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*, op. cit., p. 18.

cendance. En somme, la représentation trouble les perspectives sur l'œuvre et la qualité de son expérimentation. Malgré sa portée phénoménale, *Green River Project* ne se réclame pas d'une expérience sublime. En fait, l'intervention s'inscrit dans l'espace commun de sorte que les perspectives et les expériences soient entièrement subjectivées par le spectateur. *Green River Project* s'intéresse plus aux rapports entre l'individu, l'œuvre et l'environnement qu'à l'événement en lui-même. Autrement dit, la transcendance de l'œuvre prime, en regard de l'intention de l'artiste, sur ses objets d'immanence alors tenus pour interchangeables même s'ils ne sont pas identiques. Comme l'évoque notamment Sausset¹⁶⁶ à l'égard de l'ensemble de la pratique d'Eliasson, plutôt que de la laisser se dissoudre dans l'artifice du dispositif, l'œuvre sublime la nature. Ainsi, l'installation est non seulement un rempart à la nostalgie mais un outil plaçant le spectateur et la transcendance au centre de la relation artistique. À la manière des pratiques relationnelles, l'œuvre se définit à travers les interprétations qu'elle convoque et implique dans son processus. Sa réussite dépend en ce sens de son aptitude à rassembler et mobiliser son public indéfini.

*The term "surrounding" is key here since Eliasson could generally be said to adhere to a by now widespread tendency to eschew the frontality of the pure visual for the ambient and indeterminate effects of the total-surround environment as experienced by some "you" – a type of work which actually calls for a participant rather than a spectator, someone immersed in the row of a situation rather than focused on a pre-produced scene.*¹⁶⁷

Ce participant décrit par Blom est indéterminé et libre face à l'œuvre. L'auteure explique que l'attribution d'un statut ou d'une fonction spécifique limiterait le participant à l'accomplissement de son rôle. En fait, à travers l'intentionnalité de l'identification, la détermination du spectateur comme participant le réduirait à un élément d'un tout constitué par l'œuvre. *Green River Project* fait donc opposition à cette culture du spectacle interactif. La participation n'est ni induite par un cadre institutionnel ni contrainte par la perception. Cette participation est ni plus ni moins l'expression littérale de la transcendance. *Green River Project* convoque explicitement ce mode second de l'œuvre. De plus, sans invitation, sans commencement ni fin, l'œuvre d'Eliasson ne présente finalement que peu de similitude avec le spectacle que le dispositif prétend être. Le fond et la forme de *Green River Project* présentent des tensions qui peuvent sembler difficiles à concilier. En réalité, ces oppositions relèvent de

¹⁶⁶ SAUSSET, Damien, « Dans la lumière d'Olafur Eliasson », *Connaissance des arts*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁷ BLOM, Ina, « Beyond the Ambient », *Parkett*, op. cit., p. 20.

stratégies qui assurent à l'œuvre une distance confortable avec les idéaux sociologique de l'environnement ou les programmes de design urbain. L'ambiguïté de *Green River Project* entre l'expérience personnelle et publique, le spectacle et la démarche subversive mettent en valeur sa qualité hétérogène.

*By refusing this kind of unity, Eliasson's work recaptures an alternative, and more impatient, type of production which continually encircles and probes the sense of place itself – including some of the ideal places art occasionally manages to create for itself.*¹⁶⁸

Blom rappelle ainsi la philosophie de l'artiste, «*seeing yourself seeing*», et son rôle dans la prise de conscience de sa situation par le spectateur. La condition perceptuelle et représentationnelle du spectateur l'amène à se perdre dans l'œuvre. Sa participation relève de la construction d'un regard oscillant entre objet et sujet. Autrement dit, voir, savoir regarder et prendre acte du fait de regarder sont les enjeux de la participation à *Green River Project*. Dans cette perspective, la transcendance a valeur de processus d'analyse, voire d'éducation. *Green River Project* tente de briser les us et coutumes autour de la représentation de l'art. Indirectement, l'œuvre encourage l'examen spécifique des modes d'immanence et de transcendance des arts visuels. «*Seeing yourself seeing*» marque en ce sens une rupture avec le mécanisme normatif de représentation institutionnelle et de son dispositif de perception. Sans le savoir, l'artiste condense parfaitement avec cette expression l'action de la transcendance dans l'art. La mise en scène de l'œuvre est pensée en fonction de la perception de même que son déploiement matérialise la libération du regard et sa conscience. Eliasson précise son intention à ce propos : «*Otherwise, our... ability to see ourselves seeing, to evaluate and criticize ourselves and our relation to space, has failed, and thus so has the museum's socializing potential.*¹⁶⁹» En d'autres termes, la transcendance est une partie intégrante du projet. Avant même d'esquisser une critique institutionnelle, *Green River Project* invite à revoir les enjeux de la représentation hors les murs. En fait, l'exposition hors des paramètres institutionnels ne constitue pas une nécessité critique, mais marque les bases d'une approche fondée sur l'observation et l'expérience de l'art. La nature et l'architecture fournissent à l'œuvre les cadres nécessaires à sa représentation, tandis que l'institution participe à une surenchère de cadres et de perspectives qui font perdre au spectateur

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁹ MORGAN, Jessica, «Gartensozialismus», *Parkett*, n° 64, 2002, p. 35.

le contact avec l'acte de regarder. De même, les théoriciens posent leurs analyses de la dématérialisation comme des cadres écartant l'étude des arts visuels des conditions d'immanence et de transcendance des œuvres. *Green River Project* est l'objet et le sujet des perceptions et de leur centralisation, elle consiste en ce sens en son propre cadre. Ainsi, non seulement l'œuvre anime la conscience du regard, mais elle décline aussi les modalités de cette activité. En effet, au cours de son déploiement dans le temps et l'espace, *Green River Project* fait la démonstration de la relation physique et du mouvement implicites à l'acte de regarder. L'œuvre et le regard mobilisent plusieurs sens et diversifient leur activité, le spectateur a alors la possibilité de se voir regarder. Si bien, que la distinction entre l'objet d'immanence et la transcendance de l'œuvre s'impose presque d'elle-même. Le but de l'œuvre d'Eliasson est d'amener le spectateur au-delà de la surface de son activité spectatorielle, afin d'utiliser son regard pour entrer en relation avec l'œuvre en faisant abstraction des cadres superflus. «*Eliasson's proposal is to precisely undermine this false confidence by exposing the complex assumptions that go into the making of our understanding of our surroundings.*¹⁷⁰» Morgan fait ressortir ici l'influence des approches conceptuelle et relationnelle dans la nature de la relation du spectateur avec l'œuvre. Entre l'expérience phénoménologique et la perception socioculturelle, *Green River Project* se réduit difficilement à l'apparition ou à la disparition du matériel. En fait, la mécanique de l'œuvre est prescrite par sa transcendance par pluralité d'immanence. L'espace de l'apparition et les mouvements du spectateur organisent l'expérience qui définit ultimement *Green River Project*. Autrement dit, l'activité et la participation du spectateur sont autant les instruments que les résultats de la dissolution de la distance entre l'œuvre et son public. L'art est par définition un exercice de perception, comme le précise Annelie Lütgens : «*The difference between the work of art, its supporting medium, and its environment are obliterated in the act of perception.*¹⁷¹» En réalité, l'apport de *Green River Project* est d'amener la perception sur un mode plutôt autoréflexif. L'action de la transcendance se trouve ainsi au cœur de l'œuvre. La philosophie du «*seeing yourself seeing*» est finalement une disposition intuitive du spectateur. La conscience de l'environnement de l'œuvre et des réactions qu'il suscite dans la réception émancipe le spectateur. Ainsi, plus lucide quant à sa position et son rôle, il devient aussi plus libre. *Green River Project* revalorise, par son objet d'immanence, la dimension physique de

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷¹ LÜTGENS, Annelie, «*Twentieth-Century Light and Space Art*», in *Olafur Eliasson : Your Lighthouse : Works with Light, 1991-2004*, Hatje Cantz Publishers, Allemagne, 2004, p. 37.

la perception puis, par sa transcendance par pluralité d'immanence, la subjectivité émo-tive de la réception. À l'image de l'esthétique relationnelle, le succès de l'œuvre repose sur la qualité du partage et de l'abandon du public aux propositions de l'artiste. L'expérience peut alors passer du sensoriel à l'intellectuel de manière à cultiver la contemplation comme mode de connaissance de l'art.

L'intellectualisation de la participation physique et l'objectivation de l'expérience sont fondamentalement liés au mode de transcendance inhérent à l'immanence plurielle de *Green River Project*. Déguisée par l'intérêt de l'environnement naturel, la transcendance de l'œuvre esquisse les contours d'un objet qui ne se révèle qu'à travers son absence. En effet, le dispositif de l'œuvre et le processus de contemplation s'appliquent principalement à matérialiser le spectateur. Holger explique :

*The reason Eliasson was interested in dematerialization in the first place was not a formal one. He was looking for a new solution or another kind of object. His intention was rather to socialize the viewer.*¹⁷²

À l'instar de propositions relationnelles, la dématérialisation de l'objet dans l'œuvre d'Eliasson ne répond pas d'une exigence de nouveauté, encore moins d'un exercice subversif. En réalité, le processus de disparition de l'objet de *Green River Project* relève d'une approche plutôt phénoménologique de l'art, voire d'une obsession avouée de mettre le spectateur au centre de l'œuvre. Néanmoins, certains rapprochements théoriques avec l'art conceptuel défini par Lippard ne sont pas pour autant impertinents. L'artiste se réfère lui-même, alors en entrevue avec Fricke¹⁷³, à la dématérialisation d'artistes conceptuels tels Michael Asher et Douglas Huebler. En vérité, l'usage que fait Eliasson de la définition de la dématérialisation englobe l'expérience conceptuelle et ses enjeux de représentation. L'art conceptuel est dans cette perspective une tentative inédite de faire de l'activité du spectateur la matière de l'œuvre. Ainsi, *Green River Project* se définit moins par sa forme éphémère que par la volonté de l'artiste de révéler aux spectateurs leur activité spectatorielle. Il explique à Morgan : «*Because the work is really nothing. It is only interesting at a specific time, in a specific place with a specific spectator. If there is no context then there is no work.*»¹⁷⁴. D'ailleurs, il ne

¹⁷² BROEKER, Holger, «Light-Space-Color : Olafur Eliasson's Experiment Set-ups with Light», in *Olafur Eliasson : Your Lighthouse : Works with Light, 1991-2004*, op. cit., p. 45.

¹⁷³ FRICKE, Harald, «Sublime Constructions», *Modern Painters*, op. cit., p. 95.

¹⁷⁴ MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, op. cit., p. 22.

faut pas négliger les différentes éditions de *Green River Project* qui réactualisent l'enjeu relationnel du projet en modifiant chaque fois le contexte et son spectateur. L'œuvre est un phénomène, la dématérialisation n'est donc pas un objectif, mais une condition inhérente à sa transcendance par pluralité d'immanence. En d'autres termes, la dissolution de la matière attire l'attention du spectateur, mais, concrètement, il est entouré par l'œuvre. *Green River Project* ne possède ni source, ni cadre, ni fin. L'œuvre d'Eliasson, de même que l'art relationnel en général, manifestent de manière éloquente l'exigence d'intégrer l'étude de la transcendance dans les procédures d'analyse d'œuvres. En effet, ces pratiques sont littéralement incarnées par leur transcendance. La dématérialisation semble alors moins factuelle que ce que le discours autour de l'œuvre entend. L'installation non-objective de *Green River Project* permet en réalité d'étendre la perception et la fait basculer de la vision au mouvement. Si bien que comme le résume habilement Annelie Lütgens¹⁷⁵, on passe d'une «*vision in motion*» à une «*motion of vision*». En fait, la prise de conscience de ses mouvements et de sa perception se fond dans la transcendance de l'œuvre et se substitue à la matière.

Green River Project emprunte à l'esthétique relationnelle son attrait spécifique pour les modes de relations entre l'œuvre et son spectateur. L'œuvre d'Eliasson révèle dans cette perspective le rôle de l'activité perceptuelle du spectateur. En effet, *Green River Project* s'intéresse au regard qu'il met au centre de son processus. Le déploiement graduel de l'œuvre dans le temps et l'espace matérialise le regard et exalte la position spectatorielle. Ainsi, la forme phénoménologique de l'œuvre se veut autant une accroche à la perception qu'un tremplin pour la prise de conscience de sa transcendance. Autrement dit, la forme fuyante de *Green River Project* favorise la substitution de la matière par la perception. Implicite au phénomène et à son immanence plurielle, la dématérialisation de l'œuvre apparaît plutôt comme le résultat de la subjectivation de la réception. Ainsi, tel un projecteur sur l'action de transcendance, l'intermittence de l'œuvre est moins une fin que l'accomplissement de la matérialisation du spectateur dans l'œuvre. L'approche «*bare-bone*»¹⁷⁶ de *Green River Project* se conjugue à une perception romantique et idéaliste du rôle du spectateur. Badaud anonyme, ce spectateur évoque cependant les problématiques liées aussi au mode de transcendance de *Motet pour quarante voix* de Cardiff. Chaque nouvelle édition du projet détermine de nouvelles expériences, donc hypothétiquement de nouvelles œuvres. En

¹⁷⁵ LÜTGENS, Annelie, «Twentieth-Century Light and Space Art», in *Olafur Eliasson : Your Lighthouse : Works with Light, 1991-2004*, Hatje Cantz Publishers, Allemagne, 2004, p. 39.

¹⁷⁶ DIEHL, Carol, «Northern Lights», *Art in America*, op. cit., p. 114.

vérité, *Green River Project* ne répète pas exactement les conditions de *Motet pour quarante voix*, où il ne s'agit que de changer de lieu et de s'ajuster à l'espace. L'immanence de l'œuvre d'Eliasson est plurielle, l'œuvre est entièrement reproduite à chaque édition sans pour autant se réclamer d'être une nouvelle œuvre. La variabilité des objets au cœur d'une même œuvre témoigne des subtilités de la transcendance par immanence plurielle.

Enjeu de l'apparition phénoménale de l'œuvre, le spectateur de *Green River Project* s'avère l'objet de l'événement. La rivière verte n'est qu'un prétexte au rassemblement et à l'activité spectatoriale fondamentaux de l'œuvre. Le processus de dissolution de la matière est un moyen d'échapper au cadre signifiant du musée de même que les rééditions de *Green River Project* assurent une décontextualisation de l'analyse de l'œuvre. Le processus d'apparition et de désintégration au cœur de *Green River Project* a pour principal objectif de mettre le spectateur au centre de l'œuvre. Cet objet dont la disparition semble inévitable cède la place à la perception et dévoile les jeux de représentation. Si bien, que la perception devient l'objet de l'œuvre. Ainsi, le modèle de dématérialisation illustré par *Green River Project* et inspiré de l'esthétique relationnelle s'opère dans la subjectivation du produit artistique. La subjectivité des expériences et la personnalisation des perceptions fondent la transcendance de l'œuvre d'Eliasson par pluralité d'immanence; chaque perception détermine l'immanence de *Green River Project*. La transcendance par pluralité d'immanence décrit l'usage de différentes éditions du projet, voire des différentes perceptions, comme autant de versions autonomes et originales de l'œuvre. À l'instar des pratiques relationnelles, l'œuvre d'Eliasson intègre la mouvance de la réception à son dispositif. Si l'objet semble disparaître dans la subjectivation de l'œuvre, le mode de transcendance par pluralité d'immanence met plutôt l'accent sur les états génétiques du produit artistique. *Green River Project* détermine un genre dont l'identité opératoire relève de l'usage de ses manifestations. Les occurrences de *Green River Project* de même que ses perceptions sont toutes reçues comme originales indépendamment des variations et disparités qu'elles impliquent. La transcendance par pluralité d'immanence fournit donc un cadre théorique aux œuvres qui, comme *Green River Project* et les pratiques relationnelles, tentent d'oublier l'objet au profit de la réception. Cependant, plusieurs de ces œuvres, comme celle d'Eliasson, sont intermittentes et s'évanouissent concrètement dans le temps et l'espace. Le caractère éphémère réfère en vérité à une réalité documentaire non-négligeable qui, pour sa part, ne trouve pas de réponse dans un mode de transcendance, mais oblige néanmoins à approfondir la question de l'usage des œuvres et des objets d'art.

3.4 Dispositif et manifestation indirecte

L'émancipation allographique des arts visuels modifie l'expérience de la transcendance. Cette transformation de l'expérience des œuvres se reflète notamment dans leur rapport insistant au support photographique qui double et diffère leur transcendance. Depuis son apparition, la photographie a exercé une étonnante domination du paysage visuel, contraignant ainsi les arts et les usages artistiques à plusieurs ajustements. Un siècle d'images photographiques a généré non seulement une accoutumance à leur dispositif de représentation, mais a aussi favorisé la diversification des expériences visuelles. Le directeur du collège de la Cinémathèque française, Jacques Aumont soulève à ce titre qu'il «est donc capital de prendre conscience du fait que toute image a été produite pour prendre place dans un environnement, qui en détermine la vision¹⁷⁷». Aussi chercheur et professeur spécialiste de l'histoire du cinéma, l'auteur rappelle en effet les conditions d'existence spécifiques au dispositif photographique. Des éléments font de l'image un objet qui transcende le sujet de sa représentation. Les interprétations de la dématérialisation de l'art soulignent les liens importants entre les pratiques contemporaines et l'image photographique. Les fonctions narratives et documentaires de la photo jouent effectivement un rôle important dans la réactualisation des œuvres et la promesse d'authenticité. Cependant, l'attention accordée à la performativité du document voile la réalité matérielle de l'objet photographique. L'examen de la transcendance révèle alors l'importance fondamentale de la réception dans l'activité de l'œuvre et invite de ce fait à explorer les destinations concrètes de la photo. En exposant ainsi la valeur documentaire de l'image photographique, il est enfin possible d'évaluer son activité de représentation de l'œuvre.

3.4.1 Objet photographique

Emblème de la reproductibilité mécanique des arts, la photo sous-entend toujours un état second de l'œuvre. Loin de former, comme le présente Aboudrar¹⁷⁸, une version littéralement seconde de l'œuvre, le document photographique atteste à tout le moins de son existence. En fait, l'auteur substitue à la reproduction photographique de l'événement une faculté de distanciation opérant à travers l'image. En d'autres termes, la photo d'une

¹⁷⁷ AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 104.

¹⁷⁸ ABOUDRAR, Bruno-Nassim, «Un art visiblement irréproductible», in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 131.

œuvre ferait de l'œuvre une « chose », comme si l'existence d'une « version seconde » à travers le document photographique dévaluerait systématiquement la « version première » ainsi représentée. Aboudrar se réfère ici à l'usage institutionnel du document photographique, qui provoque selon lui un glissement conceptuel de l'art. L'auteur explique que l'œuvre fonctionne comme objet à travers ses photographies de sorte, que, à la manière des pratiques conceptuelles, elle devient un objet lointain abandonnant ainsi à sa reproduction photographique le rapport de proximité au spectateur. La thèse de Aboudrar résume assez l'ambivalence de l'image photographique devant les arts dit « dématérialisés ». Les œuvres soumises à un processus naturel parviennent difficilement à la connaissance institutionnelle sans une médiation documentaire dénoncée pour les effets de son activité. L'œuvre dématérialisée est condamnée à disparaître dans la nature et l'oubli ou à se perdre dans sa version seconde re-matérialisée. Cette tension conceptuelle, exemplifiée par Aboudrar, entre les conditions initiales de l'œuvre et celles de sa documentation révèle la tendance fallacieuse à confondre la nature de ces liens. L'auteur confond en réalité l'esthétisation du document avec son activité documentaire. Si bien, qu'il ne subsiste plus de distinction théorique entre l'information et la performance de l'image. Cette approche relationnelle de l'œuvre à son document tend à mettre de l'avant la théâtralité de ce dernier au détriment de sa factualité documentaire. Le fait est que si certains artistes refusent la documentation, d'autres déclinent tout simplement ses possibilités performatives. Bénichou ajoute :

De plus, l'assertion selon laquelle une performance adviendrait à travers la performativité de sa documentation ne présente-t-elle pas le danger d'exclure trop facilement du champ de l'histoire de l'art les performances qui n'ont pas été documentées et pour lesquelles nous n'avons aucune image ?¹⁷⁹

L'auteure explique que la tension entre les possibilités performatives et testimoniales de la documentation participe du sens de l'œuvre et de ses images. Privilégier une valeur sur l'autre encourage non seulement une mauvaise interprétation du document, mais institue une confusion entre la photographie performée et celle de l'événement. « C'est l'abolition de la différence entre le théâtral et le documentaire qui conduit à cette mésinterprétation.¹⁸⁰ »

¹⁷⁹ BÉNICHOU, Anne, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 67.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 69.

Bénichou invite à reconnaître le concours de la valeur documentaire au fonctionnement esthétique de l'œuvre.

La prise en compte de la valeur documentaire (ils constituent la documentation d'une installation disparue) enrichit l'expérience esthétique que nous en faisons. À la mémoire de vies individuelles, vient se superposer la mémoire d'une œuvre.¹⁸¹

L'auteure reconnaît les difficultés théoriques posées par une frontière souvent floue entre la documentation dotée d'un statut artistique et l'art à propos d'autres œuvres. « Bien que la documentation fasse œuvre, on se doit de l'envisager comme une documentation, qui "instruit" l'œuvre à laquelle elle se rapporte.¹⁸² » Ainsi, la documentation parle de la démarche de l'artiste, augmente le sens de l'œuvre en suggérant l'équivalent d'une traduction de ses intérêts esthétiques.

L'élargissement et la diversification des fonctions de la photo en art ont eu un effet conséquent sur les modalités d'existence des œuvres. De l'œuvre à la contre-représentation en passant par la réactualisation et le script, les nouveaux usages du document ont supporté l'émancipation allographique de l'art. Toutefois, ces nouvelles méthodes de la postproduction ont métissé les pratiques documentaires sans disséminer la valeur initiale de l'objet photographique. En fait, à la pluralité de valeur et d'effet possibles ne prive pas l'image photographique de ses ambitions descriptives. Comme le soulève Jean au sujet de N.E. Thing Co., l'insertion de la valeur documentaire dans un processus artistique prend un sens nouveau :

Il est important de préciser que la nature documentaire que nous reconnaissons à cette exposition ne relève pas du simple document – le sens qu'elle sous-tend ne repose pas seulement sur une ambition descriptive –, elle constitue plutôt un référent second qui projette dans l'œuvre une intentionnalité. Elle est le résultat d'un processus artistique global.¹⁸³

Documenter et photographier une œuvre relève d'une manière de travailler et de réfléchir l'objet de l'œuvre spécifique. Le rôle du document et de l'objet photographique nécessite d'être examinée en relation avec la logique de création dans laquelle il s'intègre. Si la photographie a participé aux discours sur la dématérialisation de l'art comme ultime rempart

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸² *Ibid.*, p. 71.

¹⁸³ JEAN, Marie-Josée, « La documentation comme projet conceptuel de la N.E. Thing Co. », in *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, op. cit., p. 146.

au système marchand et fétichiste de l'objet, elle a aussi porté à la connaissance des projets disparus ou autrement oubliés. En fait, plus qu'une image commerciale, la photographie constitue une forme d'engagement envers le processus créateur. La documentation n'est pas implicitement artistique, elle se réfère à une œuvre. De même, la photographie retrace la pensée, interprète le fruit de la pratique artistique. Ainsi, comme le souligne Jean au sujet des pratiques conceptuelles, «la documentation se substitue à l'œuvre d'art en y restant toutefois subordonnée¹⁸⁴». La photographie systématise la perception de l'œuvre. En cela, elle implique non seulement une recherche perceptuelle, mais aussi une nouvelle approche de la réception de l'œuvre. En effet, l'objet photographique définit une composition spécifique qui oriente la réflexion et la compréhension de l'espace de l'œuvre et redéfinit le rapport au spectateur. Tandis que la photographie semble souvent inévitable à la diffusion des œuvres, il ne faut pas pour autant ignorer sa réalité représentationnelle. Les photos des œuvres ne sont pas leur équivalent. Par exemple, les images tirées des projets éphémères sont exposées exclusivement en l'absence des œuvres. Elles ne leur substituent pas leur qualité représentationnelle. De même, on privilégie les photographies de format moyen de sorte de démarquer significativement les échelles et les conditions de représentation. Eliasson explique la nature de cette relation entre l'œuvre et sa photographie :

The fact is that our way of seeing is generalized to the extent that we are not able to make really big jumps. So if I am installing a light installation where I am working with some kind experience and then I have a photo next to it, it might appear that I am trying to show the photo as the installation and vice versa – leading to a more representational experience of the installation.¹⁸⁵

En fait, la photo représente, mais ne remplace pas l'œuvre. En jouant de son caractère représentationnel, l'artiste double les réalités, amène celle de l'œuvre un peu plus loin d'elle-même, mais il ne l'annule pas. À vrai dire, l'objet photographique fonde une expérience autonome. Le plus souvent, les œuvres éphémères et les installations *site-specific* sont prêtes pour l'image et la reproduction photographique. À l'instar de *Green River Project*, les formes les plus radicales de dissolution de l'objet dégagent néanmoins ce «*kind of poster-pretty identity politics*¹⁸⁶» identifié par la critique Ina Blom. En effet, la tension entre la forme de l'œuvre et la photographie transcende la représentation et la réception.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁸⁵ MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶ BLOM, Ina, «Beyond the Ambient», *Parkett*, *op. cit.*, p. 23.

Disloquées dans le temps et l'espace, l'œuvre et son image sont néanmoins liées; elles se projettent l'une dans l'autre. Cependant, avant d'adresser son contenu à un spectateur, l'objet photographique produit une représentation à partir de ses éléments formels. La taille de l'image, par exemple, détermine un rapport spatial indépendant de l'œuvre. Entre la relation de proximité et la fétichisation, l'objet photographique engage par son cadre une relation esthétique qui lui est propre. Le cadre de l'image définit son dispositif. En d'autres termes, l'objet photographique consiste en un œil fictif qui détermine une composition et donc une représentation affranchie de l'œuvre en ce sens où elle vaut pour elle-même. «En effet, le spectateur ne perçoit pas seulement dans l'image l'espace représenté, il perçoit aussi *en tant que tel* l'espace plastique qu'est l'image.¹⁸⁷ » Qu'elle consiste en une représentation ou une abstraction, Aumont rappelle qu'avant l'image, il y a d'abord un espace plastique qui se donne à voir. Ainsi, cohabitent en tension permanente le discours plastique de la photo et celui de l'œuvre qu'elle représente. Comme le résume Barthes par la notion de *punctum*, une photographie consiste en la catastrophe de ce qui a été et n'est plus¹⁸⁸. Tandis que la photo d'œuvre tente paradoxalement de palier à cette catastrophe, se révèle avec encore plus d'acuité le jeu de résistance au cœur de la relation de l'œuvre à son image. L'écrasement inévitable du temps dans l'image entre en complète contradiction avec le déploiement du temps réel de l'œuvre qu'elle représente.

La photographie manifeste l'existence d'œuvres qui, sans elle, parviendraient difficilement à la connaissance. Toutefois, à la valeur documentaire de la photo s'ajoute une réalité physique et une valeur matérielle qui la distingue des versions de l'œuvre représentée. En effet, l'objet photographique possède des qualités formelles autonomes qui déterminent non seulement sa réception en tant qu'objet, mais également la représentation de l'œuvre. Si bien, que l'objet photographique relève du processus créatif de l'œuvre. Cela dit, le dessein de la photographie ne peut faire abstraction de ses conditions matérielles spécifiques. La relation de l'œuvre à son image s'inscrit donc dans cette tension impossible entre leur mode d'existence réciproque. En effet, le télescopage de l'œuvre dans sa photographie s'accompagne du *punctum* barthésien. De telle sorte que l'écrasement du temps dans l'illustration de ce qui a été fait toujours référence au temps extensif perdu depuis la manifestation de l'œuvre. Incomplète et pourtant autonome, la représentation photographique produit un

¹⁸⁷ AUMONT, Jacques, *L'image*, op. cit., p. 102.

¹⁸⁸ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 150.

mode différé de la transcendance de l'œuvre. La transcendance commune de l'objet photographique se double de celle de l'œuvre qu'elle représente et produit une expérience télescopique qui complique la réception même de la transcendance.

3.4.2 Usage documentaire

Particulièrement sollicitée par l'émancipation allographique des arts visuels, la photographie peut donner connaissance d'une œuvre en son absence et interfère en ce sens dans la relation qu'elle entretient avec son spectateur. En fait, la photo, avant d'être performée ou douée d'un caractère artistique, consiste en une manifestation indirecte de l'œuvre qu'elle représente. Elle donne à connaître l'absence et participe de ce fait à l'idéal d'un musée imaginaire. Toutefois, entre la représentation photographique de l'art et son usage documentaire, intervient un système de croyance lié à l'aura artistique. Pourtant, sans intervention ou intention en ce sens, rien ne prescrit de fonction artistique à la photo. Dans la manifestation indirecte de l'œuvre se précise en réalité un mode auratique particulier propre à l'objet photographique et à la virtualité de sa transcendance. La photographie excède le champ d'action de l'œuvre qu'elle représente. Participant ainsi indirectement de sa transcendance, l'objet photographique définit un mode différé des fonctions de l'œuvre. Aussi attaché et pourtant disloqué de l'œuvre soit-il, le biais offert par la photographie ne donne pas une manifestation lacunaire de son sujet. Au contraire, l'intention et l'usage de l'objet photographique lui concède une existence autonome, pleine et entière. En fait, la virtualité propre aux conditions photographiques éveille les mythes et les croyances autour de la notion de musée imaginaire qui ébranlent la confiance en l'aura de l'œuvre. L'autonomie de la représentation photographique de l'œuvre suggère en effet un transfert ou, à tout le moins, une variation dans ce qui est entendu comme la spécificité auratique des arts visuels.



Figure 15f. Olafur Eliasson, *Green River Project*, teinture verte, 1998-2001, dimension variable.
Vue de l'installation.

Les manifestations indirectes consistent en ce qui peut donner connaissance d'une œuvre en son absence. Cette définition d'une activité de l'œuvre qui puisse dépasser la présence de son objet d'immanence illustre un mode de transcendance singulier. En vérité, les manifestations indirectes relèvent plus d'un effet que d'un mode de transcendance. Comme les manifestations lacunaires, les manifestations indirectes participent chez Genette de la transcendance par partialité d'immanence, mais trouvent dans les thèses de la dématérialisation de l'art un écho plus signifiant. En effet, les manifestations indirectes illustrent les discours sur la prétendue activité de substitution photographique et son rapport second à un objet original, discours autrement inexistants du point de vue des manifestations lacunaires. En résumé, les manifestations lacunaires sont quantitativement partielles car elles sont souvent le produit de faits accidentels ou non-intentionnels. En conséquence, les spectateurs ajustent leur usage et leur réception à la réalité lacunaire. La réception de *Motet pour quarante voix de Cardiff* éclaire justement le rapport lacunaire puisque le son n'offre rien à voir et que la perception s'accroche au contexte architectural. Pour leur part, les manifestations indirectes sont qualitativement partielles et substituent à l'absence leurs propres traits. Elles sont ainsi strictement intentionnelles et, par extension, fonctionnelles. Cela dit, l'exercice des manifestations indirectes est aussi très différent d'un régime d'immanence à un autre. Les manifestations indirectes du régime autographique englobent les reproductions par signal ou par empreinte, l'enregistrement, les documents et les répliques. Tandis que celles du

régime allographique se résument aux documents et aux versions. Pour tout dire, les modes d'existence des œuvres définissent les conditions de leur perméabilité aux manifestations indirectes. Genette souligne à cet effet la disparité de la réception de la citation en peinture et en littérature. En littérature, une citation correcte correspond à une manifestation supplémentaire, voire à un nouvel exemplaire de l'œuvre. Alors qu'en peinture, l'insertion d'une copie partielle ou intégrale d'une œuvre dans une autre aboutit vraisemblablement à une manifestation indirecte de la première œuvre. L'exemple de *Home Stories* de Müller abonde dans ce sens. Les références citées dans l'œuvre de Müller n'ont pas perdu leur statut original dans la citation, pourtant elles prêtent leurs traits à une autre œuvre. L'auteur invite alors à revoir la liste des modes de manifestation indirecte :

Il faudrait peut-être ajouter à ces modes tout à fait canoniques (copie, reproduction, documents et versions) un cinquième, dont l'intention première n'est évidemment pas de cet ordre, mais qui peut dans certaines circonstances en remplir plus ou moins la fonction : il s'agit des œuvres que j'appelais par extension « hypertextuelles » (en fait : *hyperopérales*), dérivées d'œuvres antérieures par transformation ou imitation.¹⁸⁹

À vrai dire, les manifestations indirectes coïncident aussi avec la transcendance par pluralité opérable. En effet, toutes deux se définissent essentiellement à partir d'une intention. La fonction des manifestations indirectes, de même que celle de la transcendance par pluralité opérable, est dans cette perspective presque aussi virtuelle que les œuvres servies par leur activité.

De la reproductibilité des manifestations indirectes à celle, hypothétique, des œuvres représentées par leur documentation, il n'y qu'un raccourci théorique que Genette résume en ces termes :

Le cas particulier de la « reproductibilité technique » des œuvres autographiques, et plus particulièrement picturales, a fait l'objet de bien des commentaires, parfois excessifs, parce que certains, pour s'en réjouir ou pour le déplorer, y ont vu l'amorce d'un changement de régime de cet art.¹⁹⁰

En effet, la reproductibilité technique ne concerne que les manifestations indirectes de l'œuvre et non l'œuvre elle-même. L'auteur ajoute :

¹⁸⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 250.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 254.

Je ne reviens pas sur ce débat déjà évoqué, mais il reste que la «reproductibilité technique» est aujourd'hui l'instrument de ce qu'on pourrait appeler, plus modestement, le passage à un régime *quasi allographique* de la peinture, dont l'aspect culturel le plus positif est ce que Valéry saluait en 1928 [...] comme une «conquête de l'ubiquité», et le plus négatif ce que Walter Benjamin, tout en se ralliant de l'autre main aux vues enthousiastes de Valéry, redoutait comme perte de l'*aura* qui s'attache au *hic et nunc* de l'œuvre unique.¹⁹¹

En ce sens, Genette fait valoir l'incidence plus pertinente des manifestations indirectes avec la notion de musée imaginaire.

Les musées réunissent et mettent en relation un ensemble concret d'objets. Telle une communauté objective, ils déterminent des formes de dialogues et d'interactions entre les œuvres. Cette fraternité parfois excessive permet néanmoins des rapprochements autrement impossibles entre les œuvres et leurs discours. Le musée imaginaire correspond donc à la culture visuelle du spectateur. Si le musée réel est un lieu fixe et limité, le musée imaginaire correspond à une collection déterminée et mobile qui se réactive à chaque interaction. En fait, le musée imaginaire est un endroit symbolique, une collection virtuelle, qui questionne la structure d'association spécifique du musée conventionnel. Dans ces conditions, la perte de l'original est largement compensée par les possibilités accrues de dialogue. En somme, le musée imaginaire s'apparente à la reproduction ou aux manifestations indirectes par son processus d'intellectualisation qui désincarne les œuvres de leur appartenance physique. Le musée imaginaire apparaît alors comme un monde de l'art parallèle où la reproduction s'avère le moyen, et non la cause, de son épanouissement. Ainsi apparentées, les manifestations indirectes semblent participer à la dématérialisation de la collection du musée imaginaire. Mais, en réalité, elles ne font, au plus fort de leur expression, que délayer l'usage fonctionnaliste de l'œuvre. Le véritable enjeu des manifestations indirectes tient à leur possible transfiguration, voire *métamorphose*, en œuvre. L'exposition muséale des manifestations indirectes les autorise aux mêmes interactions que les œuvres qui les entourent. Les manifestations indirectes peuvent ainsi se dégager de leur représentation et devenir œuvres le temps d'un dialogue. Comme le souligne Genette, cette notion de la *métamorphose* des œuvres date au moins de l'ère des musées, sinon de l'existence de l'art, mais trouve dans les manifestations indirectes un renouvellement de sa forme. En effet, comme le musée imaginaire, le phénomène de la *métamorphose* s'accélère et prend de l'ampleur grâce à la

¹⁹¹ *Idem.*

modernisation des techniques de reproduction. À cet effet, l'auteur précise que l'activité de *métamorphose* coïncide avec la transcendance des œuvres. En effet, les interactions transforment le rapport au temps, non seulement en termes de distance temporelle entre les objets du dialogue, mais aussi d'évolution de la réception. Autrefois contenues et symbolisées par le musée et l'histoire de l'art, les transformations des significations attachées aux œuvres s'illustrent aussi à travers les manifestations indirectes. Ces manifestations éclairent autant que le musée conventionnel «la manière dont chaque époque, au moins par sa propre production, transforme la relation aux œuvres du passé¹⁹²». Genette parle à sujet d'effets dérivés de la reproduction photographique qui concerne directement la notion de musée imaginaire. Il explique :

Ces effets tiennent essentiellement à deux faits techniques liés à la pratique photographique : l'éclairage qui déplace les reliefs [...] et le changement d'échelle, qui valorise des arts «mineurs» en mettant fictivement leurs œuvres aux dimensions de la «grande» sculpture.¹⁹³

Autrement dit, la manifestation indirecte manifeste dans un premier temps sa propre présence. Le témoignage de l'absence de l'œuvre s'accomplit par la présence d'une manifestation indirecte. Ainsi, ces effets sont plutôt les signes d'une distance avec un original, voire l'expression de la possible existence d'un original. Ce qui handicape l'aura selon Benjamin, relève finalement de cette présence assumée de la manifestation indirecte. La perspective d'une dépréciation de l'aura par la reproduction relève, comme le présente Crimp¹⁹⁴, plus d'une approche historique que d'une condition mécanique. Certaines manifestations indirectes peuvent avoir une aura. La qualité de l'unique n'est pas absolu à la main de l'artiste, mais peut s'incarner dans le sujet. En vérité, l'aura des manifestations indirectes tient le plus souvent au sujet de la représentation. La menace irrationnelle de l'acquisition de l'aura de l'œuvre par sa reproduction plombe inutilement la relation aux manifestations indirectes. Il n'y a pas de substitution de l'aura, mais plutôt un déplacement «montrant la photographie comme étant toujours une représentation toujours-déjà-vue¹⁹⁵». La représentation émerge de l'absence d'original, dans les termes de Barthes, elle manifeste un «ça-a-été¹⁹⁶». L'aura

¹⁹² *Ibid.*, p. 256.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ CRIMP, Douglas, «L'activité photographique du postmodernisme», in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou, 1987, p. 602.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 603.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 148.

se déplace donc de l'original à sa représentation qui agit, d'après Crimp, comme l'indice de son existence.

Nous pouvons dire [que l'indice] a acquis une aura; seulement, maintenant, c'est une fonction non pas de la présence mais de l'absence, coupée d'une origine, d'un créateur, de l'authenticité. À notre époque, l'aura n'est plus devenue qu'une présence, c'est-à-dire un fantôme.¹⁹⁷

La notion d'aura chez Benjamin reflète les préoccupations autour de la reproductibilité et de la perte de l'originalité dans les manifestations indirectes, mais elle occulte leur présence. Comme l'objet d'art, l'aura résiste aux annonces persistantes de sa disparition. Le philosophe et historien d'art George Didi-Huberman soulève à ce titre que «l'aura subsiste, elle résiste à son déclin en tant même que *supposition*¹⁹⁸». Telle l'expérience transhistorique qu'elle inspire, le philosophe explique que la valeur de l'aura est imposée par les traditions et la culture. Disloquée aujourd'hui de la main de l'artiste par l'émancipation allographique des arts visuels, l'aura s'est défaite du sens usuel que lui accordait Benjamin. L'usage répandu des manifestations indirectes n'a dans cette perspective que radicalisé le discours sur sa spécificité, mais n'a pas entamé sa survivance. Si bien, qu'il ne subsiste aujourd'hui qu'une supposition de l'aura qui parvient difficilement à s'incarner dans autre chose que la croyance en sa possibilité et la mémoire de son action. Didi-Huberman ajoute :

Le malaise et le malentendu qui traversent aujourd'hui tout le discours esthétique tiennent sans doute, en partie du moins, au fait que celui-ci échoue le plus souvent à comprendre la non-spécificité – la dimension anthropologique – des œuvres du XX^e siècle sans revenir à l'emploi de catégories séculaires liées, peu ou prou, au monde religieux comme tel.¹⁹⁹

L'aura n'est pas disparue, ce qui est tombé est la conviction de son existence singulière dans l'original. D'une part, le discours sur sa spécificité lui imagine une fin prématurée et, d'autre part, le discours défendant sa non-spécificité ignore sa condition historique et culturelle. Didi-Huberman rappelle alors l'importance du processus d'énonciation de l'œuvre qui suppose l'aura dès sa mise en marche conceptuelle. L'usage des manifestations indirectes

¹⁹⁷ CRIMP, Douglas, «L'activité photographique du postmodernisme», in *L'époque, la mode, la morale, la passion*, op. cit., p. 604.

¹⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, George, «L'image-aura», *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 236.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 238.

s'inspire finalement de ce même processus et s'émancipe de sa représentation pour faire objet. Comme le souligne Genette, les manifestations indirectes participent des pratiques créatrices et transformatrices. «La "reproductibilité technique" crée en fait de nouvelles formes d'art, et seule une nostalgie passéiste peut n'y trouver matière qu'à lamentations.²⁰⁰»

Les manifestations indirectes donnent connaissance de l'absence de l'œuvre. Entre la virtualité de leur fonction et l'expression concrète de leur présence, les manifestations indirectes élaborent un usage à la frontière des mondes du musée et du musée imaginaire. Sans emplacement fixe et unité déterminé, les manifestations indirectes ne sont guère plus que les outils d'une collection virtuelle. Elles multiplient néanmoins les interactions et les dialogues de telle manière qu'elles participent directement à la *métamorphose* des œuvres. En cela, les manifestations indirectes concernent la transcendance. Pour tout dire, elles accomplissent des effets dérivés de l'œuvre qu'elles manifestent. Apparentées à l'œuvre, les manifestations indirectes s'approprient pourtant une aura singulière. En somme, dans cette tension entre le sujet et l'objet des manifestations indirectes se dessine les contours d'une transcendance disloquée de l'œuvre que Didi-Huberman résume par l'expression d'une «spécificité du non-spécifique²⁰¹» de l'aura.

Acteur important de l'émancipation allographique des arts visuels, l'usage de la photographie d'œuvre est ambivalent entre ses fins testimoniales et performatives. Car, même le document devient un interprète du processus artistique. L'objet photographique définit effectivement la manière de faire œuvre et de penser l'objet d'art. Il systématise la perception de l'œuvre et oriente significativement les réflexions sur son objet. Cela dit, l'objet photographique ne se substitue pas à l'œuvre. Au contraire, sa spécificité matérielle produit une représentation caractéristique de l'œuvre qui a été. Autrement dit, la représentation ne se substitue pas au représenté, mais supplée à son absence par l'exposition de ses propres traits. Comme une transcendance différée de l'œuvre, le statut de ces manifestations indirectes se limite à leur réalité intentionnelle et fonctionnelle. L'usage et les habitudes culturelles définissent leur existence et leur modalité de réception. Liées à l'œuvre et produisant pourtant un effet autonome, les manifestations indirectes expriment enfin un mode dérivé de la transcendance. Leur présence manifeste avec éloquence une absence. Dans cette tension entre l'objet et son sujet se définit finalement l'essence du malaise généralisé à

²⁰⁰ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 258.

²⁰¹ DIDI-HUBERMAN, George, «L'image-aura», *Devant l'image*, op. cit., p. 239.

leur égard. L'usage et la transcendance des manifestations indirectes leurs accorde une forme différenciée d'aura ni empruntée à l'œuvre, ni typique de l'objet photographique. Difficilement qualifiable, l'aura des manifestations indirectes marque la fin de la spécificité de l'aura convenue depuis Benjamin. Cette dernière s'est détachée de l'objet original et se déploie dans les processus de production, de diffusion et de réception des œuvres. Ainsi, entre l'usage des manifestations indirectes et la spécificité non-spécifique de l'aura se dévoile les contingences des effets de transcendance.

À travers les thèses de la dématérialisation de l'art s'est manifestée une partie de la variété incalculable de fonctions de l'objet d'art. La transcendance exprime en ce sens le champ des actions possibles pour une œuvre de dépasser son objet d'immanence. En effet, chaque exemple ou cas des discours sur la disparition de l'objet illustre essentiellement une modification des fonctions de l'objet d'art et, par conséquent, des modalités de la transcendance de l'œuvre. Pressentie comme la perte de l'objet par sa dé-spécification, la transcendance par pluralité opérable démontre qu'un même objet peut agir diversement selon les contextes et les usages. Au cœur des démarches appropriatives illustrées par le ready-made et *Home Stories*, ce n'est pas autant l'objet d'art qui disparaît que son incarnation originale dans l'œuvre. L'histoire de production de l'objet a, dans la perspective de la transcendance par pluralité opérable, cédé son support à l'œuvre au discours qui détermine la nature artistique de l'objet. L'objet d'art persiste ainsi dans l'œuvre non seulement comme matière aux différents jeux de langage, mais aussi comme manifestation concrète d'une position théorique. La révélation la plus désincarnée de l'art exige une forme pour se manifester. L'immatérialité présumée des œuvres depuis les pratiques conceptuelles trouve dans la transcendance par partialité d'immanence une explication aux conditions lacunaires de leur manifestation. Étudié à travers l'examen de l'œuvre sonore *Motet pour quarante voix*, le dispositif hybride de l'art conceptuel s'avère plus fragmentaire qu'immatériel. Si l'expérience de l'œuvre souligne le processus de perte dans sa représentation, la transcendance révèle la relation complexe de l'œuvre à ses éléments. La nature de l'œuvre partielle est celle d'une classe. Ainsi, ce qui échappe à la perception n'est pas plus pertinent à l'œuvre que l'intention qui rassemble ses éléments. La partialité d'immanence souligne le rôle fondamental de l'attention dans la fonction de la transcendance. De même, l'œuvre qui, comme *Green River Project* et plusieurs productions relationnelles, agit à travers plusieurs objets différents doit sa transcendance au type d'attention accordé aux objets. Les œuvres dont les manifestations ne sont ni identiques ni interchangeables sont cohérentes en regard de l'intention

prévalant leur état génétique. En d'autres termes, l'objet d'art ne se perd pas dans la pluralité de l'œuvre puisque l'usage et la connaissance de ses conditions de genèse prescrivent l'originalité de chacune de ses manifestations. Cela dit, malgré la validité des manifestations par la pluralité d'immanence, la persistance de matière malgré la partialité d'immanence ou la pluralité opérable des objets d'art, certaines œuvres disparaissent parfois formellement. Sans parler à proprement dit de transcendance, l'objet photographique participe néanmoins au rayonnement de l'œuvre au-delà de son objet d'immanence. Comme dispositif formel, fonctionnel et autonome, l'objet photographique manifeste indirectement l'œuvre, il donne connaissance de son absence. L'usage de la manifestation indirecte dans l'art ne substitue pas au représenté sa représentation, mais définit un mode virtuel de la transcendance. L'écart entre la spécificité matérielle de la manifestation indirecte et son sujet matérialise l'action même de la transcendance définie par Genette. La manifestation indirecte est l'expression d'une aura repensée par l'objet affranchi d'une culture visuelle en constante évolution, mais aussi le témoignage de la variété des relations entre les œuvres et leurs objets. En somme, la transcendance renvoie les thèses de la disparition de l'objet aux fonctions de son existence soit, comme le résume Genette, à « l'action qu'exerce un objet d'immanence²⁰² ».

²⁰² GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 286.

CONCLUSION

Il n'y pas si longtemps, fort des certitudes laissées par un système des beaux-arts pourtant révolu, il était encore possible d'associer la définition d'une œuvre d'art à celle d'un objet d'art. Cependant, aujourd'hui les codes et les usages autour des objets d'art ont drastiquement changés. En fait, les pratiques contemporaines ont complexifié la relation entre l'œuvre et son objet à un point tel que l'objet d'art se voit fréquemment refoulé par les théories esthétiques contemporaines. Tandis que l'objet se pense toujours en creux des approches esthétiques, la thèse de sa disparition dans l'art contemporain se répand et devient même chez certains auteurs, dont Yves Michaud¹, un enjeu dominant des pratiques actuelles. Pourtant, une visite au musée suffit pour nous confirmer que l'objet d'art existe toujours et pas encore à l'état *gazeux*. Observant ce décalage entre la théorie et la réalité concrète de l'art, nous avons été amenés à découvrir que la promesse de la dématérialisation ne datait pas de la dissolution de l'objet contemporain au cœur des œuvres relationnelles ouvertes et éphémères². En vérité, il est possible d'en retracer les origines depuis l'art conceptuel et ses illustrations appliquées de concepts³ et même depuis Duchamp, qui constitue à lui seul le premier paradigme de la dématérialisation de l'art par la destruction de la spécificité artistique de son objet⁴. Compte tenu de ces différentes perspectives, l'objectif premier de notre thèse était de cerner les discours autour de cette disparition présumée, c'est-à-dire d'évaluer les conditions d'existence de ces objets si contestables. Notre hypothèse était que l'objet d'art n'est pas sur le point de disparaître, ses modalités d'existence se sont plutôt diversifiées. En effet, que ce soit par la réexposition des œuvres ou par la diversification des usages de l'objet dans l'œuvre, il nous apparaît évident que la variation des conditions matérielles de l'art est l'enjeu principal des discours de la dématérialisation de l'art.

¹ MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, op. cit.

² WRIGHT, Stephen, « Le dés-œuvrement de l'art », op. cit., p. 9-13.

³ LIPPARD, Lucy R., *Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit.

⁴ De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 143 p.

Problématiques de l'objet

Sensible aux perspectives disciplinaires de la disparition de l'objet d'art, notre thèse s'est intéressée dans un premier temps à l'analyse des conditions esthétiques, historiques et critiques de la dématérialisation. En fait, l'approche disciplinaire de la dématérialisation cible des enjeux et des pratiques artistiques spécifiques où l'objet pose un problème à l'analyse de l'œuvre. Ainsi, nous avons pu associer aux préoccupations esthétiques le ready-made de même que l'art conceptuel à la représentation historique de l'art et, enfin, les pratiques relationnelles à la réception critique de l'œuvre et de son objet. Ces associations ont en réalité organisé notre analyse des enjeux de la disparition de l'objet. De là, il nous a été possible d'identifier une problématique commune à ces approches à travers la question de la trace et de la reproduction photographique.

La reconnaissance artistique du ready-made a imposé une redéfinition de l'art. Les usages inscrits dans l'objet ready-made amènent la philosophie de l'art à repenser son modèle traditionnel d'explication de l'œuvre. En effet, l'œuvre ne semble plus consister en une catégorie d'objet, mais plutôt en une procédure, voire à son énonciation en tant qu'œuvre. Cette dé-spécification du médium par le ready-made suivi d'une certaine radicalisation de la procédure par les pratiques contemporaines a mené la réflexion esthétique sur le terrain du relativisme. L'énonciation de l'œuvre hors de son objet autorisant en réalité une pluralité nouvelle, les critères esthétiques semblent de moins en moins justifiés ou pertinents. Michaud affirme à ce sujet que le relativisme esthétique a mis fin au modèle universel de l'art. Selon le philosophe, cette nouvelle pluralité des pratiques et des œuvres témoigne en vérité de la transformation de l'art dans sa procédure même. Selon cette interprétation, le ready-made ouvre une brèche permettant aux usages artistiques de faire œuvre indépendamment de l'objet dans lequel ils s'inscrivent. Sans être nommée comme telle, la disparition de l'objet d'art trouve néanmoins dans le discours esthétique une première justification. En fait, la redéfinition de l'œuvre en sa procédure d'énonciation cautionne littéralement l'insignifiance de l'objet dans la pratique artistique. Cela dit, la dématérialisation de l'art dans sa théorie sera enfin consacrée par la thèse de la fin de l'art explorée par Arthur Danto. Danto parvient en effet à justifier la disparition de l'objet en associant l'évolution de l'art depuis le ready-made à un projet philosophique. La dématérialisation correspond dans cette perspective à l'aboutissement philosophique des pratiques artistiques de telle sorte que l'objet devient une illustration du projet de faire œuvre. Danto appuie notamment sa démonstration sur les

réalisations conceptuelles dont il réhabilite la démarche philosophique au dépend de l'objet. Ainsi, Danto accomplit non seulement la légitimation philosophique de la disparition de l'objet, mais motive aussi son explication dans une perspective historique. Cela dit, les thèses comme celles de Michaud et de Danto ne dénouent pas la problématique de l'objet amorcée par le ready-made, mais élargissent plutôt la définition esthétique au point d'en éliminer les limites. À vrai dire, ces analyses aplanissent les débats autour de l'objet en invalidant à plus ou moins long terme toutes possibilités d'innovation ou de transgression radicale.

L'art conceptuel s'est approprié les modes de représentation discursive qu'il manipule comme forme artistique. Conformément aux thèses esthétiques de la dématérialisation, l'objet d'art conceptuel semble véritablement se limiter à une variable optionnelle à l'œuvre. Cette altérité nouvelle du rôle de l'objet dans l'œuvre joue selon les théoriciens plusieurs rôles. Lucy Lippard reconnaît à cet effet une approche critique du système artistique, voire une tentative d'émancipation du marché et du discours par la substitution de l'œuvre dans l'acte de représentation discursive. Symbole des collections, du marché et de l'institution, l'objet est rejeté pour son potentiel de récupération. La dématérialisation conceptuelle vise en ce sens l'affranchissement de l'œuvre du champ des arts et de ses agents. Toutefois, cette dimension critique se voit occultée par les entreprises historiques notamment celle de Florence de Mèredieu qui analyse dans l'absence d'objet un renouvellement des formes matérielles de l'art. Non loin des thèses de Danto, de Mèredieu associe le ready-made et l'art conceptuel à un processus historique d'épuration de la matière. L'auteure traduit les jeux discursifs et critiques de l'art conceptuel par une nouvelle réalité matérielle, c'est-à-dire immatérielle, de l'art. Ainsi, la thèse évolutive de Danto trouve un certain écho dans l'entreprise matérialiste de Mèredieu. D'une résolution philosophique de l'art par la dissolution de son objet proposé par le philosophe, le programme théorique de Mèredieu suggère d'intégrer la dématérialisation comme une constituante possible de l'art. L'œuvre immatérielle de Mèredieu englobe la définition de l'art de Danto comme sujet de sa propre activité en lui consentant une matière. La notion d'immatérialité tente en ce sens de résoudre le caractère discursif de l'œuvre conceptuelle, mais écarte l'approche critique de son objet. En fait, le programme théorique de Mèredieu radicalise plutôt la réduction de l'objet d'art à un résidu du projet artistique sans chercher à répondre à l'ambivalence de sa présence. En effet, à défaut de disparaître, l'existence ambiguë de l'objet conceptuel a, comme le

souligne Lippard⁵, renouvelé les modes de collection et de transaction institutionnels. L'intégration d'*immatériaux* dans l'histoire matérielle de Mèredieu nie en somme la mise en scène spécifique de l'objet conceptuel.

Axées sur l'expérience artistique, les pratiques relationnelles remettent en question la définition de l'œuvre comprise comme un objet déterminé et achevé. L'œuvre relationnelle se résume essentiellement à son activité et à ses acteurs dont elle révèle les processus de communication. Cet éclatement de l'œuvre dans l'expérience et les échanges se traduit, selon Nicolas Bourriaud, par une certaine partialité de l'objet en ce sens où il n'est qu'un support temporaire à la communication. La révélation de l'œuvre relationnelle à travers sa réception active occulterait ses objets. Toutefois, comme l'observe Jean-Ernest Joos⁶, l'objet persiste physiquement hors des réseaux d'échange de l'œuvre. En réalité, la définition procédurale de l'œuvre relationnelle est en contradiction avec ses conditions matérielles si bien qu'autant la notion d'objet partiel de Bourriaud que la thèse du *dés-œuvrement* de l'art exposée par Stephen Wright se voient invalidées par les objets mêmes de leur analyse. L'intérêt spécifique des critiques pour les modes d'expérience relationnelle néglige les objets résiduels des stratégies d'échange et de communication de l'œuvre. En fait, la dispersion de l'œuvre dans l'expérience favorise une radicalisation du discours sur la dématérialisation. L'œuvre relationnelle semble singulièrement disposée à se dissoudre dans le temps et l'espace de son expérience. L'objet résiduel pose dans cette perspective un frein à la réalisation symbolique du projet relationnel. Ainsi, de l'objet partiel au *dés-œuvrement* on constate que la question de la disparition de l'objet sert essentiellement le discours de l'œuvre au détriment d'un examen nécessaire des enjeux de cette rupture entre l'œuvre relationnelle et ses objets. La notion de dématérialisation vient en quelque sorte achever ces œuvres ouvertes, elle leur concède un aboutissement théorique aussi pertinent à leur forme processuelle qu'incohérent avec leur objet résiduel.

Ainsi, à travers les perspectives disciplinaires sur la problématique de l'objet se révèle le mythe de l'œuvre absolue. Idéale, immatérielle et inaccessible, l'œuvre absolue se voit en somme consacrée par les thèses de la disparition de l'objet qui trouvent dans la médiation photographique la preuve définitive de leur démonstration. En effet, les conditions de

⁵ LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, op. cit., p. 263.

⁶ JOOS, Jean-Ernest, «Que peut un objet? Pratiques culturelles et pratiques artistiques», *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances*, op. cit., p. 70-71.

la dé-spécification du médium, de la notion d'immatérialité et même de l'objet partiel se réfèrent toutes à une certaine esthétique de la trace. À mi-chemin entre la matière définitive de l'œuvre et un produit de substitution, la trace photographique s'inspire d'une culture d'usage initiée par le ready-made. Tandis que l'esthétique tend à légitimer l'idée que l'œuvre consiste moins en son objet qu'en sa proposition, la médiation photographique permet non seulement de mettre en scène la disparition de l'objet mais aussi de pallier à cette dématérialisation. La trace se veut un intermédiaire différé entre les formes dématérialisées et leur public. Elle comble l'illusion d'une absence d'objet de ses conditions spécifiques, si bien que les effets et les causes de la dématérialisation se confondent dans son activité médiatrice. À vrai dire, la culture d'usage prescrite par la trace photographique encourage la perception d'une dématérialisation. La photo témoigne d'une carence qui est aussi la raison de son existence. En ce sens, la médiation photographique génère un réseau d'échange et d'usages qui lui est propre mais ne pallie pas véritablement à celui de l'objet d'art. En fait, la présence et l'activité de la trace photographique répondent aux modes de représentation singuliers des œuvres dites « dématérialisées ». La notion de postproduction étudiée par Bourriaud illustre particulièrement cet état des œuvres comme à la fois les produits et les vecteurs de réseaux de significations et de représentations. Les usages et la médiation des œuvres sont effectivement soumis à de nouvelles conditions que reflètent les traces photographiques. Il n'est alors point surprenant que ce soit dans l'examen de l'usage de la trace que nous ayons identifié les signes d'une transformation des formes d'existence des œuvres.

Émancipation allographique

Le renouvellement des usages autour du document photographique n'est pas indifférent aux conditions des œuvres pointées par les thèses de la dématérialisation. Convoqué à chaque réapparition de l'œuvre dématérialisée, le document redéfinit en vérité le mode de manifestation de l'œuvre. Il témoigne en ce sens de l'émancipation allographique de certaines pratiques visuelles. En effet, l'étude des cas fondateurs du mythe de la disparition de l'objet démontre qu'ils partagent la même problématique autour de l'auteur et de l'authenticité de son produit. À partir des outils de l'esthétique analytique empruntés à Nelson Goodman et Gérard Genette, nous avons donc réévalué ces enjeux de la dématérialisation dans la perspective d'une immanence allographique. En résumé, dans la quête déçue d'un exemplaire premier, unique et irréductible de même que dans le glissement de la main

de l'artiste à son intention se distinguent les indices d'une émancipation allographique des arts visuels.

Notre examen des thèses de la disparition de l'objet a précisé l'intervention problématique de la matière documentaire dans l'existence des œuvres dématérialisées. Le document se présente dans l'œuvre comme un objet autonome et initie à ce titre un discours tout aussi autonome. Son action relève donc d'un potentiel de signification indépendante autant que de reproduction du sens inhérent à l'œuvre documentée. Ambivalent entre ces deux activités, le document devient au cœur des théories de la dématérialisation le dépositaire questionnable du processus d'authentification des œuvres. Cette confusion entre les effets et les causes de la matière documentaire et de son incidence sur les discours de la dématérialisation des œuvres masque le point déterminant de notre démonstration de l'émancipation allographique. En fait, les œuvres allographiques n'exigent pas d'être authentifiées, au contraire, il s'agit là d'une condition d'existence propre à l'immanence autographique. L'immanence allographique procède en revanche d'abord de l'intention de l'artiste, puis de la dénotation permettant la reconduction de l'œuvre conformément à cette intention initiale. Ainsi, les nouveaux usages documentaires s'apparentent à la définition de la dénotation allographique. Les cas de dématérialisation ont en commun de transcender les possibilités spatio-temporelles de l'artiste. La documentation, voire son usage comme notation ou dans une perspective de dénotation, permet donc de pallier aux produits éphémères et de dépasser les limites de l'individu, de l'espace ou du temps. La dénotation fixe une distinction entre les propriétés constitutives et contingentes de l'œuvre et met un terme à l'embaras matériel des cas de dématérialisation. En effet, l'examen de l'immanence allographique invalide le mythe de la disparition de l'objet en exposant de nouveaux modes d'existence pour les arts visuels qui soient dégagés de l'histoire de production de l'objet. Cependant, pour revendiquer une entière émancipation allographique des arts visuels il faut que cet état d'immanence soit conforme à l'intention de l'artiste. De même, la médiation et la réception de l'œuvre doivent aussi pouvoir en témoigner. Les tensions théoriques autour de l'objet d'art incarnées par les thèses de la dématérialisation démontrent l'écart entre les possibilités des objets et le discours qui les encadre. Nos recherches sur l'immanence allographique permettent donc d'évaluer les conditions d'existence des objets hors de l'*a priori* d'une disparition, c'est-à-dire en réévaluant le rôle du document dans l'œuvre.

Nos considérations sur les conditions d'existence allographiques dégagent le discours sur l'objet des questions de copie et de substitution. Avant de savoir si le document consiste ou non en une nouvelle œuvre nous nous intéressons plutôt à son action à titre de notation allographique. Le document est un objet autonome, mais non moins intentionnel. Les recherches de Martha Buskirk en font par ailleurs la démonstration détaillée. L'historienne d'art explique comment la diversification des qualités documentaires, médiatrices et artistiques du document oriente une redéfinition des conventions artistiques. Le document participe de la matérialisation de l'œuvre. En cela, il témoigne d'une activité marginale à l'existence de l'œuvre et de son objet qui suggère selon notre thèse une émancipation allographique des arts visuels. Les historiens d'art Anne Bénichou, Michel Weemans et Francine Couture reconnaissent notamment les signes d'une condition allographique dans le renouvellement des usages du document en art. Sans toutefois évoquer littéralement la possibilité d'une émancipation, ces auteurs sont les premiers à effectuer un parallèle entre une certaine performativité du document et la notation allographique. Concentrés sur la problématique de l'authenticité des œuvres réactualisées, Bénichou, Weemans et Couture se réfèrent à l'immanence allographique pour justifier l'absence de l'artiste dans le processus de production de l'objet. La notation allographique explique pour ces auteurs l'authenticité du travail des intermédiaires dans la reconstitution d'œuvres. Ainsi, leurs recherches pointent la transformation fondamentale des modes d'existence des œuvres d'arts visuels qui se trouve au centre de notre démonstration. En effet, les conclusions de ces historiens d'art révèlent un décalage entre la réalité matérielle des œuvres et leur médiation. La résistance institutionnelle ou critique relevée par ces auteurs témoigne des écueils d'une approche systématiquement autographique des arts visuels, c'est-à-dire liée au processus d'authentification. À ce propos, Bénichou, Weemans et Couture conservent une perspective autographique sur l'objet, comme si la dénotation permettait la reconduction d'une œuvre autographique. À vrai dire, à défaut d'embrasser un examen complet des conditions allographiques, ces auteurs tendent à réduire l'immanence allographique au contenu des œuvres réactualisées. Leur intérêt spécifique pour la question de l'authenticité des œuvres réactualisées masque les transformations implicites de la notion d'objet d'art. Cela dit, Bénichou, Weemans et Couture démontrent un usage notationnel de la documentation en arts visuels qui préfigure notre thèse d'une émancipation allographique de certaines pratiques.

Les œuvres dématérialisées ont cette particularité de survivre à leur objet. L'examen de l'immanence allographique s'impose ainsi à nous comme une solution à l'embarras matériel

des thèses d'une dématérialisation. Les catégories d'immanence théorisées par Goodman et approfondies par Genette nous permettent alors de réinterpréter les arguments des discours de la disparition de l'objet non seulement autour de l'authenticité, mais aussi des conditions spécifiques de ces œuvres. La démonstration de notre hypothèse s'est dans un premier temps grandement appuyée sur l'étude des modalités de réactualisation des œuvres comme étant le signe d'une émancipation allographique des arts visuels. Dans un deuxième temps, nous nous sommes intéressés à l'activité et au fonctionnement de l'œuvre manifestée par la notation documentaire. Du script à l'œuvre, le document détermine effectivement un nouvel usage de la matière, mais aussi un rapport distinct de l'œuvre à son objet. En fait, l'émancipation allographique des arts visuels désigne un fonctionnement des œuvres hors de leur objet. Cet écart problématisé par les thèses de la dématérialisation comme un signe déterminant de disparition de l'objet est expliqué par Genette par le régime conceptuel. L'état conceptuel correspond selon l'auteur à ses œuvres qui ne consistent pas en leur objet, mais en leur proposition. Conscient des obstacles théoriques d'une telle définition, Genette identifie certaines conditions à l'état conceptuel qui réduisent ce régime à un qualificatif instable et conditionnel à son intention et à sa réception conceptuelles. Comme le précise Rainer Rochlitz⁷, toute œuvre se voit attachée à un moment ou un autre à des critères descriptifs et évaluatifs qui en orientent l'interprétation. L'état conceptuel de Genette est en ce sens définitivement trop littéral pour encadrer les pratiques artistiques. Néanmoins, la réduction conceptuelle et l'identification logique des œuvres par Genette amènent l'examen nécessaire de l'activité des œuvres hors de leur objet. L'intérêt de l'auteur pour le fonctionnement des œuvres qu'il dissocie de leur objet introduit la notion de transcendance. La part symbolique de l'œuvre, voire l'aura, *a priori* occultée par Genette, trouve en réalité une certaine résonance dans sa définition de la transcendance. L'auteur substitue à la charge auratique de l'œuvre une étude de la négociation de l'œuvre avec son objet devant le spectateur. En fait, la transcendance ne concerne pas que la perception du spectateur, mais bien le rayonnement sur sa réception de la relation d'échange de l'œuvre et de l'objet. L'œuvre se manifeste en un objet, toutefois l'œuvre possède aussi une valeur de symbole et de signification qui dépasse cet objet. C'est donc dans cette tension entre la valeur et le sens de l'œuvre et ceux de son objet que réside le jeu de la transcendance. Alors que l'émancipation allographique des arts visuels autorise l'œuvre à déborder de son objet

⁷ ROCHLITZ, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art », *Critique*, vol. 51, n° 574, p. 152.

physiquement et temporellement, les modes de transcendance se compliquent et s'illustrent résolument dans les thèses de la dématérialisation.

Transcendance et persistance

La dénotation documentaire amplifie les effets de distanciation entre l'œuvre et son objet puisqu'elle permet à l'œuvre de vivre au-delà de ses objets. L'émancipation allographique vient donc déranger la transcendance habituelle des arts visuels. La transcendance s'exprime à travers l'action de l'œuvre sur son spectateur. Cependant, lorsque l'œuvre se manifeste en plusieurs objets ou que plusieurs œuvres immanent d'un même objet, on observe une variation du sens et de la valeur symbolique de cette œuvre. Genette identifie trois modes de transcendance complexe, l'œuvre plurielle, les manifestations partielles et l'immanence plurielle, qui expliquent les transformations de l'activité de la transcendance et des usages qui leur sont associés. Les cas complexes de transcendance ont en commun que l'action de l'œuvre ne se fixe jamais sur un objet unique et déterminé. La transcendance se trouve alors au cœur d'un mouvement constant entre la manifestation de l'œuvre et ses significations qui s'illustre particulièrement dans les thèses de la disparition de l'objet. En fait, les enjeux soulevés par les tenants de la dématérialisation évoquent les différentes problématiques générées par les complications de la transcendance. Nous avons donc associé les modes de transcendance complexes étudiés par Genette aux différentes thèses de la dématérialisation de manière à renouveler le discours autour de l'objet d'art. Nous avons mis à profit les modes de transcendance par pluralité opérable, par partialité et pluralité d'immanence dans l'analyse de notre corpus d'œuvres contemporaines sélectionnées autant pour leur immanence allographique que leur réactualisation des principaux enjeux théoriques de la dématérialisation soit la dé-spécification du médium artistique, les œuvres immatérielles et processuelles.

Le ready-made est le premier cas historique de transcendance complexe que nous identifions. La dé-spécification du médium opérée par l'appropriation dégage la définition de l'objet d'art de son histoire de production. L'œuvre du ready-made consiste moins en la matière de son objet, qu'en l'acte d'exposition de cet objet. Tandis que le discours et les modes d'expositions semblent se substituer à l'objet, nous suggérons comme alternative à la thèse d'une dématérialisation de l'art par l'examen de la transcendance par pluralité opérable. À partir de l'œuvre *Home Stories* de Matthias Müller, nous réévaluons les enjeux

de la disparition de l'objet, tels qu'initiés par le ready-made, dans la définition de l'œuvre. En effet, comme le ready-made, *Home Stories* procède d'une appropriation et redéfinit en ce sens les usages de l'objet d'art. L'objet de ces œuvres ne s'inscrit plus dans un processus de création physique de même qu'il ne répond plus de qualificatifs esthétiques déterminés. L'appropriation brouille les frontières entre les objets artistiques et ceux du quotidien, mais elle ne signe pas la fin de l'objet d'art en soi. L'étude de l'œuvre plurielle de Genette apporte un éclairage nouveau sur l'objet d'œuvres comme le ready-made et *Home Stories*. Le cadre théorique de la transcendance nous amène à considérer l'action de l'œuvre parallèle à son objet. Dans ces cas spécifiques, l'œuvre excède de son objet d'immanence qui pour sa part revêt selon les contextes différentes valeurs et significations. En fait, les thèses de la dématérialisation de l'art par dé-spécification du médium ne considèrent pas la distinction entre l'action de l'œuvre et son immanence. L'œuvre commence là où l'objet se met à porter un sens. Ainsi, un seul objet peut prendre plusieurs significations de même qu'il peut manifester différentes œuvres. La transcendance par pluralité opérable démontre le manque de pertinence de la thèse d'une disparition de l'objet d'art, puisque ce dernier est l'objet de la lecture de l'œuvre, c'est-à-dire le texte sans lequel elle ne pourrait faire sens. À vrai dire, à défaut de signer une réelle dématérialisation, l'appropriation remet manifestement l'objet au centre des processus discursifs de l'œuvre et rappelle le rôle fondamental de la réception dans l'identification de l'objet artistique.

Les propositions conceptuelles ont aussi dérangé l'exercice usuel de la transcendance. Les œuvres conceptuelles manipulent l'absence et jouent d'effets d'immatérialité de telle manière que l'objet de l'œuvre se fond dans le dispositif de représentation. Hors d'atteinte ou imperceptible, l'objet d'une œuvre conceptuelle n'est pas moins un acteur essentiel de sa transcendance qui sera en quelque sorte définie par cette lacune. En effet, la transcendance par partialité d'immanence nous permet d'aborder les conditions spécifiques de l'art conceptuel sans occulter leur objet. Nous nous sommes d'ailleurs inspirés du classement du son par de Mèredieu⁸ parmi les immatériaux en sélectionnant *Motet pour quarante voix* de Janet Cardiff pour illustrer une approche contemporaine des conditions matérielles de l'art conceptuel. À l'instar des œuvres conceptuelles, l'œuvre de Cardiff met en lumière l'activité de représentation et radicalise la distance entre l'œuvre et l'objet. L'objet ne se

⁸ De MÈREDIEU, Florence, « Du son comme matériau », *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse In Extensio, 2004 (Bordas 1994), p. 537-550.

donne pas entièrement à la perception si bien que l'œuvre déborde littéralement de son immanence. Cette manifestation partielle détermine un mode complexe de transcendance puisque certains aspects de l'œuvre demeurent inaccessibles. La transcendance par partialité d'immanence explique en vérité les manifestations dissociées ou incomplètes et démêle alors la confusion autour de l'expérience et de l'œuvre. Les manifestations partielles telles que proposées par les œuvres conceptuelles ou sonores comme celle de Cardiff, invitent à réévaluer notre usage de la notion d'achèvement. La perception est toujours inachevée de même que l'achèvement n'est pas une propriété perceptible en soi. En fait, l'unité des manifestations partielles réside en l'intention de l'artiste. L'œuvre s'impose tel le membre d'une classe dont la connaissance fonde la transcendance. En somme, l'œuvre est incomplète en regard de sa perception *hic et nunc*, mais entière dans sa transcendance. La transcendance par partialité d'immanence incarne avec éloquence le jeu de la transcendance et les enjeux de ses complications à travers l'émancipation allographique des arts visuels. Plus que les autres modes de transcendance identifiés par Genette, les manifestations partielles illustrent l'évocation implicite de l'œuvre à son objet que les thèses de la dématérialisation ont malheureusement négligé.

Dernier cas de disparition de l'objet étudiée dans cette thèse, les approches relationnelles ont transformé les processus d'émergence de l'œuvre et, par conséquent, son mode traditionnel de transcendance. L'œuvre relationnelle emprunte au phénomène éphémère de manière à s'incarner plus significativement dans la perception du spectateur. Telle une fuite de l'objet et des institutions artistiques, l'œuvre relationnelle met l'activité spectatorielle au centre de ses préoccupations. Ces problématiques de la transcendance des approches relationnelles ont été exposées à travers l'étude de *Green River Project* d'Olafur Eliasson. La matière de *Green River Project* se dissout réellement durant le processus de l'œuvre de telle sorte que la réception consiste dans le seul élément pérenne du projet. Cette illustration radicale des conditions relationnelles par l'œuvre d'Eliasson se reflète aussi dans les rééditions du projet. En effet, *Green River Project* fait l'objet de plusieurs éditions chaque fois présentées en tant qu'œuvre originale et autonome. En étant ni identiques ou interchangeable, ces œuvres marquent une distinction importante avec les objets multiples autographiques. En fait, les conditions allographiques des œuvres relationnelles octroient à leurs objets une pluralité nouvelle qui s'explique par la transcendance par pluralité d'immanence. Les œuvres à immanences plurielles déterminent une classe dont chaque objet d'immanence est un exemple. En d'autres termes, l'identité opérable des œuvres relationnelles

correspond à l'usage de chaque manifestation considérée individuellement. Que l'objet relationnel soit persistant ou, comme dans le cas de *Green River Project*, disparaisse, son existence n'appartient qu'à la manifestation à laquelle il participe. Ainsi, l'œuvre relationnelle ne consiste pas en ses objets pérennes ou éphémères, mais en leur totalité. La transcendance par pluralité d'immanence exprime avec éloquence l'opposition entre le caractère idéal et abstrait de l'œuvre et celui concret et manifeste de ses objets. En ce sens, l'art relationnel matérialise le rôle de la transcendance dans notre démonstration de la persistance de l'objet dans l'art. Ces œuvres dites « dématérialisées » sont le plus souvent génériques et prescrivent à leur égard un usage distinct de celui de leur objet. Un usage qui se dévoile enfin par la transcendance. Cela dit, l'intermittence d'œuvres comme *Green River Project* de même que l'accumulation de version à l'instar de *Motet pour quarante voix* nécessitent une réévaluation de la documentation photographique dans la perspective d'une activité transcendante.

Au cœur de notre démonstration de l'émancipation allographique des arts visuels, le document photographique a fait l'objet d'une réévaluation de ses usages. Son action dénotative chez certaines œuvres vaut au document photographique une valeur objective. Il s'immisce dans les modes de représentation et de diffusion de l'œuvre à titre d'objet dont le statut n'est toutefois pas encore défini. Alors que cette problématique identitaire du document photographique se remarque plus significativement chez les œuvres à immanence partielle ou plurielle, l'usage du document à des fins de notation allographique se revendique en vérité d'une activité transcendante autonome. En fait, le document joue un rôle manifeste dans la transcendance par partialité ou pluralité d'immanence, mais l'objet photographique en soit établit une relation singulière avec le spectateur. L'usage notationnel du document en fait une manifestation indirecte de l'œuvre dont il dénote l'existence et les propriétés. Qu'il agisse à titre de témoin de l'œuvre disparue ou qu'il tienne lieu de relevé des multiples manifestations de l'œuvre, la médiation du document photographique est avant tout intentionnelle et fonctionnelle. La manifestation indirecte prescrit un mode de représentation spécifique qui place la réception esthétique de la photo au second plan de son sujet. À vrai dire, la tension entre la fonction de notation et la réception autonome du dispositif photographique explique le malaise autour œuvres dites « dématérialisées ». En effet, le document photographique n'est ni œuvre ni objet, mais il fait plutôt le pont entre ces deux pôles de l'œuvre. Il fixe une perception de l'œuvre, comptabilise ses variations et redéfinit l'approche de l'objet. En ce sens, les usages du document photographique évoquent particulièrement

la fonction de la transcendance dans notre démonstration de la persistance de l'objet. À l'instar de l'activité générale de la transcendance, la manifestation indirecte révèle l'importance de la position culturelle adoptée par l'objet. Les qualités fonctionnelles et intentionnelles du document photographique préservent d'une potentielle dissolution de l'œuvre dans ses manifestations indirectes. De même, l'étude des différents modes complexes de transcendance nous invite à réévaluer notre position culturelle à l'égard des objets d'arts visuels.

Retour à l'objet

La transcendance ramène l'objet au premier plan de la signification de l'œuvre. En effet, que son activité soit traditionnelle ou complexe, la transcendance met en lumière cette double condition des œuvres entre leur objet d'immanence et leur valeur symbolique intrinsèque. Une œuvre consiste, d'une part, en un objet et, d'autre part, dans le réseau de sens et significations qui transcende son existence. Ainsi, pour que cette transcendance de l'œuvre ait lieu, la réception doit être à même d'identifier l'objet et de lui reconnaître son caractère artistique. Autrement dit, la rencontre d'un objet auquel on accorde un statut artistique produit systématiquement un effet de transcendance ou, comme l'exprime Genette⁹, il est possible de *concevoir* une œuvre sans transcendance, mais impossible d'en *rencontrer* une. Alors que l'émancipation allographique des pratiques visuelles bouleverse la notion d'objet, l'examen de la transcendance permet de mieux circonscrire les contours de cette diversification matérielle des œuvres.

L'émancipation allographique des arts visuels introduit des objets qui sont idéaux, certes, mais qui ne nécessitent pas moins d'être encadrés par une définition artistique. En fait, les tenants de la thèse d'une dématérialisation de l'art prennent le plus souvent les effets de l'émancipation allographique pour une cause de la disparition hypothétique de l'objet. L'embarras des philosophes, des historiens d'art et des critiques à l'égard de certaines pratiques révèlent plutôt les bouleversements fondamentaux des conditions d'existence des objets d'art. Les enjeux de la crise autour de l'objet résident dans cette idéalité nouvelle de l'objet d'arts visuels et dans la confusion théorique qu'elle engendre entre l'immanence et la transcendance de l'œuvre. Notre thèse s'est donc intéressée aux importantes transformations de la représentation des œuvres et de leur objet. Les théories de Goodman et de

⁹ GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1 : Immanence et Transcendance*, op. cit., p. 185.

Genette ont été les outils ontologiques de cette recherche, nous permettant alors d'identifier des conditions d'existence alternatives à celles conventionnelles des arts visuels. Autour de la question d'authenticité, Goodman définit un type d'œuvre dont l'objet idéal n'est pas lié à son histoire de production. La légitimité de ces œuvres ne dépend pas de la main de l'artiste, mais d'une procédure de dénotation que nous avons associée aux conditions de la dématérialisation. Cet objet idéal dans lequel consistent les œuvres dites « dématérialisées » est néanmoins persistant. En fait, la démonstration de l'émancipation allographique des pratiques dématérialisées ouvre sur la problématique du décroisement de la relation entre l'œuvre et son objet. La définition des modes irréguliers de transcendance par Genette invite à une réflexion nécessaire sur les effets de l'émancipation allographique des arts visuels. En réalité, la diversification matérielle de l'art a une incidence directe sur la réception des œuvres. Bien que l'entreprise de définition de Genette fasse trop souvent abstraction du système artistique et de ses modes de légitimation des œuvres, l'approche intentionnaliste des arts de l'auteur a néanmoins la qualité de remettre l'objet de l'avant. L'étude de la transcendance révèle l'action de l'objet au cœur des réseaux de significations de l'œuvre. Ainsi, la transcendance invalide toute mythologie d'une dissolution de l'objet dans la valeur symbolique de l'œuvre. Nous nous sommes alors attachés à dissiper le flou théorique autour de la notion de transcendance. Entre la transcendance générale des œuvres et les modes de transcendance spécifiques qu'il définit, Genette n'énonce pas la distinction que nous précisons par l'idée d'une transcendance complexe en opposition à celle commune à tous les types d'œuvres. Cette précision oriente notre démonstration, puisqu'elle explique les impacts de l'émancipation allographique sur la réception des œuvres au même titre qu'elle justifie aussi notre analyse de la transcendance des œuvres dites « dématérialisées ». En effet, la mise en application systématique des modes complexes de transcendance sur notre corpus d'œuvres nous a permis de congédier les réflexes théoriques *désœuvrés* au profit d'une définition des arts visuels capable d'encadrer la double action de l'objet d'immanence et du système symbolique de l'œuvre.

La notion de transcendance autorise une réévaluation importante de la relation entre l'œuvre et son objet qui est inhérente aux pratiques contemporaines. L'élargissement des possibilités matérielles des œuvres engage une modification profonde de la fonction de l'objet d'art. D'où, finalement, l'importance d'un examen de la transcendance qui reconnaît les variations de la notion d'objet en arts visuels plutôt que d'éliminer ce nouvel indésirable du discours théorique. Il s'agit effectivement de repenser la définition de l'objet et de l'œuvre

dans le contexte d'une culture visuelle toujours en transformation. Par son intérêt pour les modes d'action de l'œuvre, la transcendance informe donc les thèses de la disparition de l'objet de leur aveuglement. Pour tout dire, la fonction de la transcendance se résume essentiellement par l'action de l'objet sur son spectateur, c'est-à-dire par la construction du système symbolique de l'œuvre. En d'autres termes, ni la transcendance ni l'œuvre ne saurait exister sans l'identification préalable d'un objet d'immanence.

De l'aveu de son auteur¹⁰, l'histoire conceptuelle de l'œuvre d'art moderne d'Hans Belting a généré une controverse, notamment en Allemagne. En fait, la démonstration de l'historien d'art détourne la définition de l'œuvre traditionnelle de sa description commune entendue comme la création personnelle d'un objet à exposer. Belting s'intéresse plutôt à déboulonner le mythe de l'art. Dans *Le chef-d'œuvre invisible*, Belting fait effectivement la preuve d'un renversement des rôles entre l'art et le discours sur l'art. L'art moderne est devenu selon Belting le support d'un discours qu'il devait normalement inspirer. Nous percevons dans ce passage du mythe artistique à un art qui incarne les mythes que le discours lui impose une illustration éloquent de la problématique de l'objet. En effet, les discours sur la dématérialisation de l'art s'impose à la suite de notre argumentation telle une pensée utopiste qui a su troquer les transgressions modernistes pour un discours *désœuvré* perpétuant le pouvoir de l'œuvre absolue. La disparition de l'objet reconduit le mythe d'un art absolu que le discours théorique soutient au détriment d'une réception entière des composantes de l'œuvre. Dans cette perspective, le véritable sujet de la disparition n'est pas tant l'objet d'art qu'un discours sur l'art capable de le reconnaître. Cela dit, l'œuvre d'art incarne encore aujourd'hui une valeur symbolique complexe souvent limitée par les analyses partisans de son objet et de ses réseaux de signification. Ainsi, la réhabilitation de l'objet dans l'esthétique contemporaine devrait idéalement se doubler d'un examen des fonctions de l'artiste et de l'institution dans la création de l'œuvre de l'art.

¹⁰ BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, op. cit., p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

AIRAUD, Stéphanie et al., *L'art peut-il se passer de commentaire(s)?*, Val-de-Marne, MAC/VAL, 2006, 134 p.

AIRAUD, Stéphanie et Stéphanie ELARBI, *Date limite de conservation*, Val-de-Marne, MAC/VAL, 2009, 159 p.

ARDENNE, Paul, «Art contemporain : de la difficulté accrue de collectionner», *L'art même*, n° 17. Référence du 25 avril 2013, accès : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/pages/page3.htm>

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p. 101-121.

AUSLANDER, Philip, «The Performativity of Performance Documentation», *Performing Arts Journal*, n° 84, septembre 2006, p. 1-10.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard Seuil, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991, 288 p.

BEIL, Ralf et Bartomeu MARI (dir.), *Janet Cardiff & George Bures Miller: The Killing Machine and Other Stories 1995-2007*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, 223 p.

BELTING, Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, 146 p.

BELTING, Hans, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 613 p.

BÉNICHOU, Anne (dir.), «Documents [de] performance», *Ciel Variable*, n° 86, automne 2010, p. 7-57.

BÉNICHOU, Anne, «Des espaces monographiques au sein des collections muséales : déléguer ou produire une pensée et une pratique critiques de la collection», *Muséologies*, vol. 5, n° 1, automne 2010, p. 40-83.

BÉNICHOU, Anne et Francine COUTURE, «Une mise en crise du musée, un entretien avec Christian Bernard, directeur du Musée d'art moderne et contemporain à Genève (Mamco) 8 juillet 2008, revu en septembre 2010», *Muséologies*, vol. 5, n° 1, automne 2010, p. 86-105.

BÉNICHOU, Anne (dir.), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Dijon, Presses du Réel, 2010, 448 p.

BENJAMIN, Walter, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» (1939), *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 1991, p. 269-316.

BIRON, Normand, «Le corps humain ou le tombeau des dieux», *Vie des Arts*, n° 192, automne 2003, p. 61-64.

BLISTÈNE, Bernard, DAVID, Catherine et Alfred PACQUEMENT (éd.), *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Musée National d'Art Moderne et Centre Georges Pompidou, 1987, 660 p.

BLOM, Ina, «Beyond the Ambient», *Parkett*, n° 64, 2002, p. 20-23.

BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1951, 224 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 2001, 123 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Presses du réel, 2003, 93 p.

BRIERS, David, «Janet Cardiff: NOW Festival, Nottingham», *Art Monthly*, n° 252, décembre 2001-janvier 2002, p. 45-46.

BROEKER, Holger, «Light-Space-Color: Olafur Eliasson's Experiment Set-ups with Light», in *Olafur Eliasson: Your Lighthouse: Works with Light, 1991-2004*, Allemagne, Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 41-53.

BUCHLOH, Benjamin, «Allégorie et appropriation dans l'art contemporain», in *Essais historiques II: art contemporain*, Villeurbanne, Art Éditions, 1992, p. 109-153.

BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, MIT Press, 2003, 307 p.

Cahiers du Musée national d'art moderne, *Nelson Goodman et les langages de l'art*, n° 41, automne 1992, 161 p.

- CAILLOIS, Roger, « Picasso le liquidateur », *Le Monde*, 28 novembre 1975, p. 20-21.
- CAMFIELD, William, « Marcel Duchamp's Fountain: Its History and Aesthetics in the Context of 1917 », *Dada/Surrealism*, n° 16, 1987, p. 64-94.
- CARDIFF, Janet et Kitty SCOTT, *Janet Cardiff: The Missing Voice (Case Study B)*, Londres, Artangel, 1999, 71 p.
- CARDIFF, Janet et Marnie Lynn FLEMING, *A Large Slow River Janet Cardiff*, Oakville, Oakville Gallery, 2001, 46 p.
- CARDIFF, Janet, *Eyes of Laura : Janet Cardiff*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2005, 191 p.
- CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, 178 p.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn, *Janet Cardiff: A Survey of Works Including Collaborations with George Bures Miller*, New York, P.S. 1 Contemporary Art Center, 2001, 200 p.
- CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, 335 p.
- COLIN, Anne, « Olafur Eliasson vers une nouvelle réalité », *Art Press*, n° 304, septembre 2004, p. 34-39.
- COMETTI, Jean-Pierre, MORIZOT, Jacques et Roger POUIVET, *Questions d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 221 p.
- COMETTI, Jean-Pierre (dir.), *Les définitions de l'art*, Bruxelles, Éditions de La Lettre volée, 2004, 178 p.
- COMETTI, Jean-Pierre, *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, France, Questions Théoriques / Collection Saggio Casino, 2009, 224 p.
- COUTURE, Francine, « Variabilité, identité spécifique et numérique des œuvres contemporaines », *Muséologies*, vol. 5, n° 1, automne 2010, p. 138-177.
- CRIMP, Douglas, « Appropriating Appropriation », *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1993, p. 126-137.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 327 p.

DANTO, Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 340 p.

De BLOIS, Ariane, *La voix dans les promenades audio de Janet Cardiff. Études de cas d'une utilisation renouvelée de la voix acoustique*, Mémoire de maîtrise en Études des arts, Université du Québec à Montréal, 2005, 132 p.

De DUVE, Thierry, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, 143 p.

De MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain*, Paris, Larousse In Extensio, 2004 (Bordas 1994), 724 p.

DEPOCAS, Alain, IPPOLITO, Jon et Caitlin JONES (dir.), *L'approche des médias variables. La permanence par le changement*, New York / Montréal, Guggenheim Museum Publications / la Fondation Daniel Langlois, 2003, 137 p.

De WOLF, Hans Maria, « L'as-tu vu, ce ready-made ? Quelques remarques sur la problématique de la copie dans l'œuvre de Marcel Duchamp », *L'art même*, n° 24, juillet 2004. Référence du 25 avril 2013, accès : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no024/pages/page2.htm>

DIDI-HUBERMAN, George, « L'image-aura », *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 233-239.

DIEHL, Carol, « Northern Lights », *Art in America*, vol. 92, n° 9, octobre 2004, p. 108-115.

D'SOUZA, Aruna, « A World of Sound », *Art in America*, vol. 90, n° 4, avril 2002, p. 110-115 et p. 161.

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1976, 314 p.

École Nationale du Patrimoine – Colloque, *Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, Paris, La documentation Française, 1994, 308 p.

EGOYAN, Atom, « Janet Cardiff », *BOMB*, n° 79, printemps 2002, p. 60-67.

FERRER, Mathilde (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2001, 345 p.

FRASER, Marie, *Le ludique*, Québec, Musée du Québec, 2001, 159 p.

FRICKE, Harald, «Sublime Constructions», *Modern Painters*, vol. 16, n° 4, hiver 2003, p. 92-95.

GAGNIER, Richard (dir.), *Le guide de préservation des œuvres à contenu technologique*, Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatique de la Fondation Langlois. Référence du : 5 octobre 2010, accès : <http://www.docam.ca/fr/avant-propos-cons.html>

GENETTE, Gérard (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 1: Immanence et Transcendance*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 300 p.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome 2: La relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, 293 p.

GINTZ, Claude, «Pratiques *in situ* et dé-objectivation de l'art», in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2001, p. 290.

GOLSTEIN, Ann et Anne RORIMER (dir.), *Reconsidering the object of art 1965-1975*, Los Angeles / Cambridge, Museum of Contemporary Art / MIT Press, 1995, 335 p.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art; une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1968 (1990), 312 p.

GOUDINOUX, Véronique et Michel WEEMANS, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, 252 p.

GRANDE, John K, «Montreal», *Art Papers*, vol. 26, n° 5, septembre-octobre 2002, p. 53-54.

HANNA, Deirdre, «Sounds of Silence», *Modern Painters*, vol. 15, n° 4, hiver 2002, p. 102-103.

HANNA, Deirdre, «Janet Cardiff», *Canadian Art*, vol. 19, n° 4, hiver 2002, p. 88-89.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Paris, PUF, 1981, 230 p.

HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.

HERBERT, Martin, «Julian Rosefeldt: Baltic Gateshead / Christoph Girardet & Matthias Müller: Site Gallery Sheffield», *Art Monthly*, n° 280, octobre 2004, p. 24-25.

JOOS, Jean-Ernest, «De la disparition de l'objet», *Esse arts+opinions*, automne 2001, p. 6-9.

LANDI, Ann, «Sonic Boom», *Art News*, vol. 100, n° 11, décembre 2001, p. 106-107.

LERUP, Lars, «(Art) Objects Are Conservative and Processes Are Radical : On the Disappearance of the North Pole and the Liquidation of Art», in *Your Only Real Thing is Time*, Institute of Contemporary Art et Hatje Cantz Publishers, Boston, 2001, p. 62-67.

LIPPARD, Lucy R. et John CHANDLER, «The Dematerialization of Art», *Art international*, vol. 12, n° 2, février 1968, p. 31-36.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 2001, 272 p.

LORIES, Danielle (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, 276 p.

LOUBIER, Patrice et Anne-Marie NINACS (dir.), *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001, 240 p.

LOUBIER, Patrice, « Énigmes, offrandes, virus: formes furtives dans quelques pratiques actuelles », *Parachute*, n° 101, janvier-mars 2001, p. 99-105.

LÜTGENS, Annelie, «Twentieth-Century Light and Space Art», in *Olafur Eliasson: Your Lighthouse: Works with Light, 1991-2004*, Hatje Cantz Publishers, Allemagne, 2004, p. 32-40.

MARTEL, Marie D., «Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire», in *Actes du Colloque de la SOPHA – Montréal 2003*, Publications Électroniques de Philosophie Scientifique, vol. 2, 2005. Référence du 19 juin 2013, accès: http://poincare.univ-nancy2.fr/digitalAssets/12805_martel.pdf

MALRAUX, André, *Le musée imaginaire*, France, Gallimard, 1965, 251 p.

MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, France, Hazan, 2005, 166 p.

MICHAUD, Yves, *La crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 (1998), 305 p.

MICHAUD, Yves, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003, 204 p.

MORGAN, Jessica, «Jessica Morgan / Olafur Eliasson», in *Your Only Real Thing is Time*, Institute of Contemporary Art et Hatje Cantz Publishers, Boston, 2001, p. 16-23.

MORGAN, Jessica, «Gartensozialismus», *Parkett*, n° 64, 2002, p. 32-37.

NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, 331 p.

NELSON, Robert S., «Appropriation», *Critical Terms for Art History*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1996, p. 116-128.

NEMIROFF, Diane et Johanne SLOAN, *Paradis insaisissables. Le prix du millénaire*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2001, 19 p.

OBRIST, Hans Ulrich, «Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich Obrist», in *Olafur Eliasson : Chaque matin je me sens différent. Chaque soir je me sens le même*, Paris, Musée d'art moderne, 2002, p. 17-37.

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1976, 113 p.

OWENS, Craig, «Representation, Appropriation and Power», *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1992, p. 88-113.

OWENS, Craig, «L'impulsion allégorique : vers une théorie du postmodernisme», in *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, 1997, p. 1145-1154.

PARKER, Graham, «Christoph Girardet and Matthias Müller : Bluecoat Gallery», *Art Monthly*, n° 255, avril 2002, p. 32-33.

POUIVET, Roger, «La quasi-nature des œuvres d'art», *SATS Northern European Journal of Philosophy*, vol. 2, n° 2, novembre 2001, p. 144-165.

RAMADE, Bénédicte, «Janet Cardiff et George Bures Miller en tête à tête», *L'œil*, n° 549, juillet-août 2003, p. 20-21.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 74 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, 173 p.

- REBENTISCH, Juliane, *Aesthetics of Installation Art*, Berlin, Sternberg, 2012, 296 p.
- ROCHLITZ, Rainer, «L'œuvre d'art et ses doubles», *Critique*, vol. 46, n° 514, p. 179-193.
- ROCHLITZ, Rainer, «L'identité de l'œuvre d'art», *Critique*, vol. 51, n° 574, p. 131-158.
- ROCHLITZ, Rainer, «D'un subjectivisme en esthétique», *Critique*, vol. 53, n° 605, p. 709-721.
- ROCHLITZ, Rainer, *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, France, Les éditions Gallimard, 1998, 473 p.
- ROCHLITZ, Rainer, *Feu la critique. Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles, La lettre volée, 2002, 156 p.
- ROSS, Christine, «Inhibitions perceptives : ce que l'art contemporain a à dire aux sciences cognitives», in *Penser l'indiscipline : recherche interdisciplinaires en art contemporain*, Montréal, Optica, 2001, p. 179-187.
- SAUSSET, Damien, «Dans la lumière d'Olafur Eliasson», *Connaissance des arts*, n° 634, janvier 2006, p. 54-59.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, «La relation esthétique comme fait anthropologique», *Critique*, vol. 53, n° 605, p. 695-708.
- SCHULTE STRATHAUS, Stefanie (dir.), *The Memo Book : Films, Videos and installations by Matthias Müller*, Berlin, Vorwerk 8, 2005, 250 p.
- SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie. La perte et le reste*, Paris, Nathan, 1998, 334 p.
- ST-GELAIS, Thérèse (dir.), *L'indécidable – écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal, Les éditions Esse, 2008, 278 p.
- SUNDELL, Margaret, «Janet Cardiff : P.S. 1 Contemporary Art Center», *Artforum International*, vol. 40, n° 5, janvier 2002, p. 137.
- TALON-HUGON, Carole, *Goût et dégoût. L'art peut-il tout montrer?*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2003, 156 p.

THEA, Carolee, «Inexplicable Symbiosis : A Conversation with Janet Cardiff», *Sculpture*, vol. 22, n° 1, janvier-février 2003, p. 52-57.

TRONCY, Eric, «Olafur Eliasson fait la pluie et le beau temps», *Beaux-Arts Magazine*, n° 215, avril 2002, p. 58-63.

UZEL, Jean-Philippe, «L'art contemporain, sans objet ni mémoire », in *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Éditions Maison des sciences de l'homme/Presses de l'université Laval, 2007, p. 183-196.

V. AMELUN, Hubertus, Stefan IGLHAUT et Florian RÖTZER (dir.), *Photography after Photography. Memory and Representation in the Digital Age*, Amsterdam, G+B Arts, 1996, 308 p.

VILLENEUVE, Paquerette, «Janet Cardiff à l'école», *Vie des Arts*, vol. 46, n° 186, printemps 2002, p. 30.

VIRILIO, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, A. Balland, 1980, 137 p.

Von FÜRSTENBERG, Adelina (dir.), *Collateral. When Art Looks at Cinema*, Milan, Charta, 2007, 149 p.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, 1961, 364 p.

WOLLHEIM, Richard, *L'art et ses objets*, Paris, Aubier, 1994, 239 p.

WRIGHT, Stephen, «Le dés-cœuvrement de l'art», *Mouvements*, n° 17, septembre-octobre 2001, p. 9-13.

WRIGHT, Stephen, «Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur», in *Catalogue XVe Biennale de Paris*, Paris, Biennale de Paris, 2007, p. 1-8.

XANTHOS, Nicolas, «Le jeux de langage chez Wittgenstein», *Signo* (en ligne), Rimouski, 2006, n.p.